

हजारीप्रसाद द्विवेदी ग्रन्थावली

सैद्धान्तिक विवेचन

लालित्य तत्त्व, साहित्य का मर्म, साहित्य का साथी,
नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा
प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद

हजारीप्रसाद दिवेली

ग्रन्थावली

7



संक्षेपमाल प्रकाशन

नवी दिल्ली

वर्ष १९८०

मूल्य : रु. 75.00

© डॉ. मुकुन्द द्विवेदी

प्रथम संस्करण : अगस्त, 1981

प्रकाशक : राजचमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड,
8, नेताजी सुभाष मार्ग, नयी दिल्ली-110002

मुद्रक : रविका प्रिण्टर्स, दिल्ली-110032

कलापल : मोहन गुप्त

HAZARIPRASAD DWIVEDI GRANTHAVALI

Price : Rs. 75 00



“आज मेरा हृदय कहता, क्यों न लिख दो एक कविता; आग बरसा दो न
क्यों तुम, ताकि होवे भस्म यह मर्दानगी जिसने कि है अन्धेर ढाया !”

—बोलो, काव्य के मर्मज्ञ



"अकेले में आत्मराम या प्राणराम होना भी एक प्रसार का स्वार्थ ही है।"

— अनामदास का पोषा

प्रातः स्मरणीय आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के समग्र साहित्य को एक सूत्र में अनुस्यूत करके हिन्दी-पाठकों को समर्पित करते हुए हमें अत्यधिक आनन्द का अनुभव हो रहा है। स्वर्गीय आचार्यजी के मन में अनेक परिकल्पनाएँ तथा योजनाएँ थी जिन्हें कार्यान्वित करने के लिए वे निरन्तर क्रियाशील थे। परन्तु नियति-निर्णय से उन्हें अघूरी ही छोड़कर वे चले गये हैं। हजारीप्रसाद द्विवेदी ग्रन्थावली की प्रकाशन-योजना उसी सम्पूर्णता की शृंखला की पहली कड़ी है।

आचार्यत्व की गरिमा से दीप्त आचार्य द्विवेदी का व्यक्तित्व और उनकी अपार सर्जनात्मक क्षमता किसी भी पाठक को धमत्कृत और अभिभूत करने के लिए पर्याप्त है। मनीषियों की दृष्टि में वे चिन्तन और भावना दोनों ही स्तरों पर महत्त्व-बिन्दु पर भासमान हैं। उनकी रचना-दृष्टि समय के आरपार देखने में समर्थ थी। इतिहास उनकी लेखनी का स्पर्श पाकर अपनी समस्त जड़ता खो बैठा और सतत् प्रवाहित जीवनधारा साहित्य में हिल्लोलित हो उठी, जो तीनों कालों को जोड़ देती है।

आचार्य द्विवेदी की बहुमुखी जीवन-साधना ने हिन्दी वाङ्मय के एक पूरे और विशाल युग को प्रभावित किया है। वे संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश तथा हिन्दी और बांग्ला साहित्य के मर्मज्ञ विद्वान् थे। साथ ही, अंग्रेजी साहित्य का भी व्यापक धरातल पर उन्होंने परिशीलन किया था और अंग्रेजी भाषा के माध्यम से ग्रीक साहित्य का भी रसास्वादन किया था। अगाध पाण्डित्य में सहजता का मणिकांचन योग उन्हें सामान्य मानव की भूमिका में प्रतिष्ठित कर देने की क्षमता प्रदान कर देता था और वे अनायास ही जनहृदय से स्पन्दित और आन्दोलित हो उठते थे। उनका विद्वान् सरलता से सजग हो उठता था। वे प्रत्येक मन में विराजमान हो जाने की अपूर्व मेधा के धनी हो जाते थे।

आचार्यजी की इन्हीं अद्वितीय प्रवृत्तियों को स्थायी रूप देने के लिए इस ग्रन्थावली की योजना बनायी गयी है। विषय और विधा दोनों दृष्टि-कोणों को साथ रखकर विभिन्न खण्डों का विभाजन किया गया है। कुल मिलाकर ये ग्यारह खण्ड हैं—

1. पहला खण्ड : उपन्यास-1
2. दूसरा खण्ड : उपन्यास-2
3. तीसरा खण्ड : हिन्दी साहित्य का इतिहास
4. चौथा खण्ड : प्रमुख सन्त कवि
5. पाँचवाँ खण्ड : मध्यकालीन साधना
6. छठवाँ खण्ड : मध्यकालीन साहित्य
7. सातवाँ खण्ड : साहित्य तत्त्व एवं साहित्य मर्म
8. आठवाँ खण्ड : कालिदास और रवीन्द्र
9. नवाँ खण्ड : निबन्ध-1
10. दसवाँ खण्ड : निबन्ध-2
11. ग्यारहवाँ खण्ड : विविध साहित्य

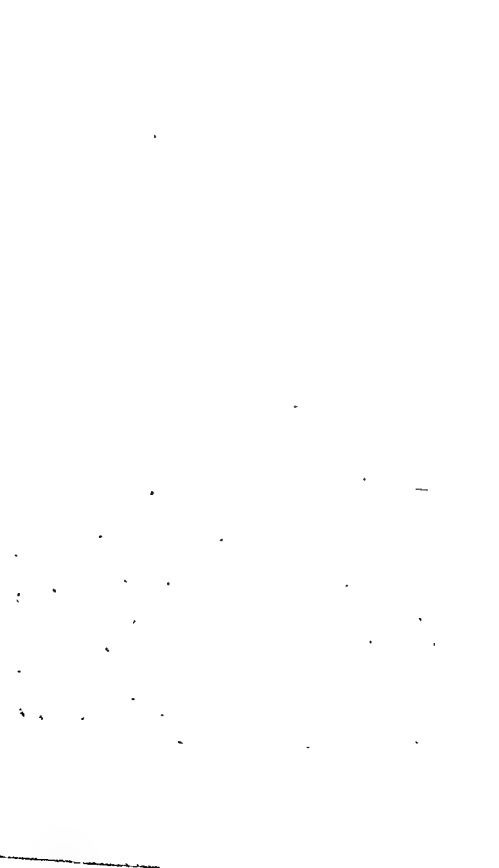
ग्रन्थावली को कमबद्ध करने में अनेकों समस्याएँ आयी हैं। निबन्धों का विभाजन भी निबन्ध-संग्रह तथा तिथि-क्रम के आधार पर न करके विषय के अनुसार ही किया गया है। निबन्ध के अन्त में मूल निबन्ध-संग्रह का नाम दे दिया गया है। ग्रन्थावली अधिकाधिक उपयोगी हो सके, इस बात को ध्यान में रखकर ऐसा किया गया है। कबीर, सूर और तुलसी के अतिरिक्त कालिदास और रवीन्द्रनाथ ठाकुर से आचार्यप्रवर प्रायः अभिभूत रहे हैं, अतः दोनों महाकवियों से सम्बद्ध सामग्री एक ही खण्ड में दे दी गयी है। अन्तिम खण्ड में विविध प्रकाशित एवं अप्रकाशित सामग्री संकलित है। आचार्य द्विवेदी ने प्रारम्भ में काव्य रचनाएँ भी की थीं और अनेक अनुवाद भी। उन्हें यहाँ समाहित कर दिया गया है।

इस विधाल योजना की परिपूर्णता में अनेक लोगों ने अपना अमूल्य सहयोग दिया है जिसके बिना निश्चय ही यह कार्य पूर्ण नहीं हो पाता। उन सबके प्रति हम हार्दिक धन्यवाद व्यक्त करते हैं। पं. राजाराम शास्त्री ने अप्रकाशित ज्योतिःशास्त्र एवं साहित्य-शास्त्र सम्बन्धी रचनाओं के विषय में परामर्श दिया; और श्री महेशनारायण 'भारतीभक्त' ने मुद्रणप्रतितैयार करके हमारे दायित्व को आसान बनाया। हम इन दोनों को साधुवाद अर्पित करते हैं। श्रीमती क्षीला सन्धू और राजकमल प्रकाशन से सम्बद्ध सभी व्यक्तियों ने जिस तत्परता और रुचि से इस योजना को सम्पूर्ण करामा है, वह प्रशंसनीय है।

इन शब्दों के साथ आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का सम्पूर्ण रचना-संसार ग्रन्थावली के रूप में, हम बृहद् हिन्दी विद्वत् परिवार को समर्पित करते हैं। इसमें ज्ञानधारा एवं रससृष्टि में थोड़ा भी विक्रम सम्भव हुआ तो हम अपने को कृतकार्य मानेंगे।

जगदीशनारायण द्विवेदी
मुकुन्द द्विवेदी

साहित्य तत्त्व	17-93
प्रस्तावना	19
कलाकार की सिसृक्षा और सर्जन-सीमा	39
सिसृक्षा का स्वरूप	54
वाक् तत्त्व और विनायक धर्म	77
साहित्य-सर्जना और विविक्तवर्णा भाषा	81
साहित्य का मर्म	95-160
साहित्य-विचार में प्राचीन ग्रन्थों का महत्त्व	97
साहित्य का मर्म	119
मानव-सत्य	140
साहित्य का साधो	161-309
साहित्य	163
साहित्यकार	168
जातीय (राष्ट्रीय) साहित्य	179
नया दृष्टिकोण	183
साहित्य का व्याकरण	187
कविता	199
उपन्यास और कहानी	223
नाटक	246
साहित्यिक समालोचना और निबन्ध	264
रस क्या है ?	277
साहित्य का नया रास्ता	285
कथा-आख्यायिका और उपन्यास [एक व्याख्या]	291
नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा	311-361
प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद	363-527



उत्तम लेखक समाज की जटिलताओं की तह में जाकर उसे समझता है और वही से अपनी विशेष दृष्टि पाता है ! यदि कोई लेखक केवल परम्परागत रूढ़ियों को— सत् और असत् की निर्धारित सीमाओं को— बिना विचारे ही उपन्यास या कहानी लिखने बैठता है तो वह बड़ी कृति नहीं दे सकता । उसे हमेशा जटिलताओं को चीरकर भीतर देखने का श्रत लेना पड़ता है । ऐसा करने के बाद यदि वह रूढ़ियों को ही सत्य समझे तो कोई हर्ज नहीं, परन्तु सच्चाई उसकी अपनी आँखों देखी होनी चाहिए । इसके बिना वह बड़ी कृति नहीं पैदा कर सकता ।***

मेरे कहने का यह मतलब नहीं कि दुनिया के दुःख और अवसाद से आँख मूँद ली जाय । आँख मूँदनेवाला बड़ा लेखक नहीं हो सकता । परन्तु लेखक से यह आशा करना बिल्कुल असंगत नहीं है कि वह दुःख, अवसाद और कष्टों के भीतर से उस मनुष्य की सृष्टि करे जो पशुओं से विशेष है, जो परिस्थितियों से जूझकर ही अपना रास्ता साफ करता आया है, जो सत्य और कर्तव्य-निष्ठा के लिए किसी की स्तुति या निन्दा की बिल्कुल परवा नहीं करता । इन्हीं बातों से उपन्यास बड़ा होता है, काव्य महान् होता है, कहानी सफल कही जाती है ।

—साहित्य का साथी

‘ ग्रन्थावली-7, पृ. 232/237

सम्पत्ता की वृद्धि के साथ-साथ सामाजिक नियमों के विधि-नियमों का अम्बार लग जाता है। भाषा इन विधि-नियमों को दीर्घस्थायी और वाद में निरुद्देश्य बनाकर भी जिलाये रहती है। यही द्वन्द्व शुरू होता है। मानव द्वारा इच्छित समाज-व्यवस्था और प्रकृति द्वारा प्रदत्त सहज धर्म का संघर्ष शुरू होता है। उस समय अभिव्यक्ति भी इच्छित प्रयत्नों का माध्यम ढोजती है। आत्माभिव्यक्ति का यह इच्छित प्रयत्न ही कलाओं के रूप में प्रकट होता है। इच्छित होने के कारण ही वह अभ्यास और नैपुण्य की अपेक्षा रखती है। कविता में, चित्र में, मूर्ति में वह बहुविचित्र आकार ग्रहण करती है। परन्तु इतना ही सब-कुछ नहीं है। और भी बातें हैं।

—लालित्य तत्त्व
ग्रन्थावली-7, पृ. 65

हजारीप्रसाद द्विवेदी
ग्रन्थावली

7



प्रस्तावना

पश्चिमी देशों में सौन्दर्य-तत्त्व पर काफी चर्चा हुई है। भारतवर्ष में इस प्रकार के किसी अलग शास्त्र की कल्पना नहीं की गयी परन्तु काव्य, शिल्प, चित्र, मूर्ति, संगीत, नाटक आदि की आलोचना के प्रसंग में और विविध आगमों में 'चरम सुन्दर तत्त्व' की महिमा बताने के बहाने इसकी चर्चा होती अवश्य रही है। संसार के मनीषियों ने दो प्रकार से इस तत्त्व की भीमांसा की है। मोटे तौर पर एक को दार्शनिक-पद्धति कह सकते हैं और दूसरे को वैज्ञानिक-पद्धति। दार्शनिक दृष्टि से तत्त्व-भीमांसा करनेवाले आचार्यों में भारतीय तत्त्वद्रष्टा और उन्हीं के समान अन्य देशों के तत्त्वद्रष्टा आ जाते हैं। दर्शन का अर्थ है देखना। सबका देखना सही देखना नहीं होता। आँखें ठीक न हों, दिमाग दुस्त न हो, मन घंचल हो तो देखने-वाला ठीक-ठीक नहीं देख पाता। तत्त्वज्ञान के द्रष्टा के लिए भी सम्यक्-दृष्टि आवश्यक होती है। जिसका मस्तिष्क विकृत हो, चित्त ममता और अहंकार से प्रस्त हो, वह सम्यक्-दृष्टिवाला नहीं हो सकता। इसलिए सही देखनेवाला वह है जिसका अन्तर और बाहर निर्मल हो, जो राग और द्वेष से मुक्त हो, जो भय और भ्रान्ति का शिकार न हो, जिसका मन योग से शुद्ध हो। ऐसा मनुष्य जो देखता है वह ठीक देखता है। भारतीय परम्परा में पुराण-ऋषियों को ऐसा ही माना गया है। वे सच्चे द्रष्टा थे। बाद में जिन लोगों को तत्त्वद्रष्टा समझा गया, उनके वचन भी पुराण-ऋषियों की वाणी के अनुकूल होने पर ही ग्राह्य माने जाते हैं। संसार के अन्यान्य देशों में भी बहुत-बहुत ऐसा ही माना जाता रहा है। यह पद्धति बहून्-बहून् आदर्शों की पद्धति है। सब समय इस कसौटी पर खरे उत्तरनेवाले तत्त्वद्रष्टा कितने मिलते हैं? जिन ऋषियों और आचार्यों का बहुत मान है, उनमें भी मत्रभेद मिल ही जाते हैं। फिर भी संसार की विभिन्न सामूहिक परम्पराओं में हम प्रकार के 'द्रष्टा' माने जाते रहे हैं। वे अपने आन्तरिक शुद्ध दृष्टि में तत्त्व का माध्यात्मिक करते हैं, या करने का दावा करते हैं और विभिन्न दार्शनिक वादों और निष्कर्षों का प्रवर्तन करते हैं। यही दृष्टि व्यापक अर्थों में दार्शनिक पद्धति है। दूसरी पद्धति

वैज्ञानिक कही जाती है। ज्ञात तथ्यों के आधार पर अज्ञात तथ्यों का पता लगाना और इस प्रकार से नवज्ञात तथ्यों से इतर अज्ञात तथ्यों को खोज निकालना इसका मार्ग है। दार्शनिक पद्धति तो द्रष्टृ-सापेक्ष होती है, पर वैज्ञानिक पद्धति द्रष्टृ-निरपेक्ष।

जहाँ तक स्थूल वस्तुओं का सम्बन्ध है, वैज्ञानिक पद्धति बहुत सफल और समीचीन सिद्ध हुई है। उन्नीसवीं शती के उत्तरार्ध में विज्ञान को जड़ विज्ञान या मैटीरियल साइंस कहने की जो प्रथा चल पड़ी, उसके मूल में विद्वानों की यह उपलब्धि थी कि पदार्थ-विज्ञान या रसायन-शास्त्र के नियम केवल जड़ तत्त्वों की खोज के लिए ही उपयोगी हो सकते हैं। जीव-तत्त्व या मनस्तत्त्व के नियम भिन्न हैं। परन्तु यह प्रतिक्रिया बहुत स्थायी नहीं हुई। क्रमशः जीव-विज्ञान और मनो-विज्ञान भी वैज्ञानिक की प्रयोगशाला में उसभ्रमे गये, क्योंकि यह अनुभव किया जाने लगा कि ज्ञात वस्तुओं में किसी को एकान्त सूक्ष्म और एकान्त जड़ नहीं कहा जा सकता। स्थूल और सूक्ष्म भी सापेक्ष शब्द है। एक वस्तु किसी एक की अपेक्षा सूक्ष्म भी हो सकती है और दूसरी किसी एक की अपेक्षा स्थूल भी। इसी प्रकार विशुद्ध जड़ और विशुद्ध चेतन भी केवल मानस-धारणा मात्र हैं। इस प्रकार प्रयोगशाला का दायरा निरन्तर बढ़ता गया, उसकी गिरफ्त में आनेवाले पदार्थों की संख्या और श्रेणी भी बढ़ती गयी। कठिनाई केवल उन क्षेत्रों में दिखी जिनमें वस्तु के सामग्र्यभाव का विवेचन होता है। 'सुन्दर' एक समग्र भाव की अनुभूति है। क्या यह द्रष्टृ-सापेक्ष है? कुछ हद तक वह द्रष्टृ-सापेक्ष है, इसमें कोई शक नहीं, परन्तु सब समय उसे ऐसा नहीं कहा जा सकता। कालिदास ने जब कहा था 'किमिव हि मधुराणा मण्डनं, नाकूतीनाम्' (कौन-सी वस्तु है जो मधुर आकृतियों का मण्डन नहीं बन जाती), तो उन्होंने क्या यह नहीं कहना चाहा था कि सुन्दर सब अवस्थाओं में सुन्दर ही होता है? वस्तुतः कालिदास ने दोनों बातें लक्ष्य की थी। (1) सुन्दर सबके लिए सुन्दर होता है, पर (2) उनके लिए अधिक सुन्दर होता है जिनसे उसका लगाव होता है। उर्वशी अपनी उन सखियों के लिए, जिनका उसके साथ आर्द्र सौहृद भाव था, अधिक आकर्षक थी; पर सयोग से एक क्षण के लिए भी जिसने उसे देख लिया हो ऐसे सफल-नयनद्रष्टा के लिए भी कम आकर्षक नहीं थी।

यदृच्छया त्व सकृदप्यवन्धवोः

पथिस्थिता सुन्दरि यस्य नेत्रयोः।

त्वया बिना सोऽपि समुत्सुको भवेत्

सखीजनस्ते किमुतार्द्रसौहृदः।

ऐसे सामग्र्य-भाव को प्रयोगशाला का विषय कैसे बनाया जा सकता है? इसी प्रकार का एक भाव 'प्रेम' है। राधा ने कभी कहा था कि प्रेम ऐसी वस्तु है जिसका विवेचन-विश्लेषण करो तो मूल वस्तु ही गायब हो जाती है और न करो तो उसका स्वरूप किसी को समझाना ही दुष्कर है—“प्रेमा हि कोऽपि पर एव

विवेचने सत्यन्तर्दधात्थलमसावविवेचनेऽपि ।” सो प्रेम और सौन्दर्य-जैसे पदार्थ प्रयोगशाला के विषय कैसे बन सकते हैं ? फिर भी आधुनिक विद्वान् इन वस्तुओं की जानकारी के लिए भी वैज्ञानिक पद्धति का व्यवहार करते ही हैं । यह सारा चरा-चर जगत् ही इस प्रकार के सामग्र्य-भाव के अध्ययन की प्रयोगशाला है । यह जो जीवन का बहुविचित्र प्रासाद है उसमें उन्नति की विभिन्न सीढ़ियों पर खड़े मनुष्य है, इतर प्राणी हैं, उनके अध्ययन से सौन्दर्य-बोध की क्रमशः विकसित होनेवाली प्रक्रिया को समझा जा सकता है, प्रेम के आदिम और मध्यवर्ती रूपों का ज्ञान प्राप्त किया जा सकता है, और इस प्रकार ज्ञात से अज्ञात की जानकारी प्राप्त करने का रास्ता खोजा जा सकता है । आधुनिक विवेचक इन भावनाओं के मूल रूप और विकास-क्रम के लिए अपने को एकदम असहाय नहीं पाता ।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि आधुनिक युग में संसार के विभिन्न भागों में बसनेवाले लोगों की जितनी जानकारी प्राप्त हुई है, उतनी पहले कभी नहीं थी । नयी जानकारीयों ने मानव-चित्त की धारणाओं को समझने के लिए अनेक नये उपादान जुटाये हैं । विचारशील व्यक्तियों को इन्होंने नये सिरे से सोचने के लिए विवश किया है । ऐसा तो कोई समय नहीं रहा होगा जब मनुष्य में सौन्दर्य-बोध न रहा हो और उसे उसने अपनी वाणी या कल्पना-सर्जना के द्वारा मूर्त रूप देने का प्रयास न किया हो । परन्तु सब प्रयासों के साथ उपलब्ध नहीं होते । कुछ उपलब्ध भी होते हैं, तो सब समय उनका अर्थ समझना आसान नहीं होता । परिस्थिति-विशेष का माध्यम चाहे वह वाणी हो, चित्र हो, मूर्ति हो—परिस्थिति के परिवर्तन के साथ अस्पष्ट और दुश्ह हो जाता है, काल के व्यवधान के कारण प्रतीकों के अर्थ अपने मूलरूप में उपलब्ध नहीं होते । प्रतीक पूरी इच्छा-शक्ति को कभी अभिव्यक्त नहीं कर पाते । कालान्तर का मनुष्य कुछ अपनी ओर से जोड़-घटाकर उसे समझने का प्रयत्न करता है । इन बातों का परिणाम यह होता है कि व्यवधान के बढ़ते जाने से मूल प्रयास के अर्थ में भी परिवर्तन होता जाता है । निश्चित रूप से कहना कठिन है कि वैदिक ऋचाओं का जो अर्थ हम आज समझते हैं वही मूल अभिप्रेत अर्थ है या नहीं । परन्तु फिर भी आधुनिक काल का विचारक दावा करता है कि वह मध्यकाल के विचारक की अपेक्षा अधिक अवितथ और सही अर्थ समझता है । यह दावा सगत है या नहीं, इस पर तो हम अभी कुछ नहीं कहेंगे, पर यह जानना उपयोगी होगा कि किन कारणों से आधुनिक विचारक इतना माहसी हो सका है । इन कारणों की जानकारी उपयोगी भी है और प्रस्तुत प्रसंग के लिए आवश्यक भी । संक्षेप में उनका उल्लेख करना आवश्यक है । आधुनिक काल में जड़विज्ञान और शिल्पतन्त्र के विकास ने यातायात के लिए सुविधाएँ उत्पन्न की हैं । अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ से ही दूर-दूर के द्वीपों और देशों में यूरोपियन लोग पहुँचने लगे । उनमें बहुत ऐसे थे जो विभिन्न देशों और द्वीपों में रहनेवाले लोगों की रीति-नीति, आचार-विचारों को समझने और लिपि-बद्ध करने का प्रयत्न करते थे । इनमें अधिकांश तो कुतूहलवश ही लिखते थे,

दृष्टि में महत्त्वपूर्ण परिमार्जन हुआ। लोक-वैज्ञानिक ने अभिजात, माहित्य को, यद्यपि परिश्रेष्ठ में देने को दृष्टि दी और मानव-विज्ञान ने समस्त मानुष-जाति को एक और अविभाज्य मानने की दृष्टि परिष्कृत की। जो बातें मोती-माहिमों की उमंग थी, उसमें वैज्ञानिक बुद्धि का प्रवेश आश्चर्यजनक है। यात्रा-विवरणों का मुख्य आधार लेकर लिखे गये ग्रन्थों में सर जेम्स जी. फ्रेजर की आजीवन साधना के फलस्वरूप लिखी गयी पुस्तक 'गोल्डेन वो' बहुत ही महत्त्वपूर्ण और विचारोत्तेजक है। इसी के समान महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ, जो बहुत-कुछ इसी की सहायता से लिखा गया था, एडवर्ड वेस्टरमार्क का 'दि हिस्ट्री ऑफ ह्यूमन मैरेज' है। दोनों ग्रन्थों ने विचारक्षेत्र में बहुत अधिक क्रान्ति की है, परन्तु फ्रेजर की पुस्तक अधिक माहित्यिक है और वेस्टरमार्क की अधिक वैज्ञानिक। वेस्टरमार्क के आलोचकों ने आक्षेप किया था कि उनके निष्कर्ष मुनी-मुनायो बातों पर आधारित हैं, अतः उन्हें वैज्ञानिक निष्कर्ष का साधन नहीं माना जा सकता। फ्रेजर का ऐसा आक्षेप नहीं किया गया, क्योंकि उनकी पुस्तक को लोगों ने माहित्यिक शैलीफार की रचना के रूप में अधिक ग्रहण किया था। माहित्यिक प्रयत्न में कुछ कल्पना, कुछ विचारोत्तेजक निष्कर्ष, कुछ उदात्तकरण का प्रयास आवश्यक समझा जाता है। पर वैज्ञानिक विवेचन में लोग इस बात पर अधिक ध्यान देते हैं कि निष्कर्ष के आधारभूत तथ्य ठीक-ठीक और अवितथ हैं या नहीं। वेस्टरमार्क की आलोचना का अर्थ था इस क्षेत्र में वैज्ञानिक बुद्धि का प्रवेश। उन्होंने अपने आलोचकों की चुनौती स्वीकार की और छः वर्ष तक मोरक्को में रहकर वहाँ के निवासियों की भाषा सीखी और उनकी रीति-नीति और विश्वासों का सूक्ष्म निरीक्षण किया और अन्त में 'रिचुअल एण्ड विलीफ इन मोरक्को' नाम की एक महत्त्वपूर्ण पुस्तक लिखी। अपनी पुरानी पुस्तक में भी उन्होंने बहुत-से संशोधन किये। लेकिन उनकी सबसे महत्त्वपूर्ण पुस्तक, जो उनकी अब तक अभिज्ञता की निचोड़ थी—नैतिक आदर्शों की उत्पत्ति और विकास के सम्बन्ध में थी ('दि ओरिजन एण्ड डेवलपमेण्ट ऑफ मोरल आइडियल्स')। इस पुस्तक में मानवीय कर्तव्याकर्तव्य के इतने बहु-विचित्र रूप उपस्थित किये गये कि परम्परा-क्रम से गृहीत और बहुमानित आदर्शों की जड़ हिलती दिखायी दी। विवाह-संस्था के इतने बहु-विचित्र रूपों के मूल में जादू-टोना का महत्त्व ही अधिक पाया गया। संसार की विविध आदिम जातियों की प्रथाओं की जानकारी ने अप्रत्यक्ष रूप से जीव-विज्ञान, मनोविज्ञान, नीतिशास्त्र, धर्म-विज्ञान आदि पर नये विचार दिये। मानव-विज्ञान ने मनुष्य के भौतिक घरातल से सम्बद्ध किन्तु अन्ततोगत मानसिक रूप में प्रकट हुई मनोवृत्तियों का रहस्य समझने में भी सहायता पहुँचायी। सबसे बड़ी बात यह हुई कि मानव-चिन्त की व्यापकता का उद्घाटन हुआ—मानव-चिन्त के क्षेत्र में न केवल सभ्यता के लोग ही, बल्कि सभ्यता के नीचे के लोग भी समान रूप से भाग लेते हैं।

में पर्यवसित होते हैं, किस प्रकार मनुष्य नये-नये सौन्दर्य-निर्माण के माध्यमों का सहारा नेता है, किस प्रकार उसकी अनुभूतियाँ सूक्ष्म-से-सूक्ष्मतर रूपों की अभिव्यक्ति की ओर अग्रसर होती हैं—इन बातों की प्रक्रिया स्पष्ट हुई। एक प्रश्न स्वभावतः उदित होता है। क्या विभिन्न जातियों में अनेक विचित्र रूपों में पाये जानेवाले विश्वास और आचार-विचार उनके विशिष्ट शारीरिक गठन के कारण हैं ? नृत्त्व-विज्ञान ने मानव-शरीर के विभिन्न अवयवों—कपाल, नासिका, जबड़े आदि—की उच्चावचता का हिसाब करके विभिन्न श्रेणी की जातियों की कल्पना की, परन्तु मानव-विज्ञान ने इन ऊपरी विभेदों को बहुत महत्वपूर्ण नहीं माना। मनुष्य का मन सर्वत्र एक है—एक ही प्रकार सोचनेवाला, एक ही प्रकार उदबुद्ध या अदबुद्ध होनेवाला, सब प्रकार से एक। वेस्टरमार्क ने मनुष्य के अनेक बाह्य आचरणों के परस्पर-विरोधी तथ्यों का संकलन करके यही नतीजा निकाला कि “Man, after all is a single species !” अर्थात् सब होते हुए भी मनुष्य एक ही जीव-श्रेणी का प्राणी है। ऊपरी भेद नगण्य हैं। मानस-विश्लेषण-शास्त्र ने इस बात का अविस्मर्यार्थ प्रमाण खोलकर सामने रख दिया है। पहले के मनोविदों ने भी मानव-चित्त की एकता का सन्धान बौद्धिक ऊहापोह से पा लिया था, पर मनोविज्ञान के नवीनतम शोधों ने उसे प्रत्यक्ष प्रमाण का विषय बना दिया। मनुष्य का चित्त एक-रूप है, उसकी अवगतियाँ और उदात्तीकरण की वृत्तियाँ समान मार्ग से चलती हैं, उनकी अवगमन और उन्नमिल अवस्थाएँ निश्चित परिस्थितियों में समान रूप से क्रियाशील होती हैं। जीवतात्त्विक संवेग समान भाव से सर्वत्र मानस सूक्ष्म-बोधों को उकसाते हैं—मानव-चित्त एक है।

यह बहुत महत्वपूर्ण उपलब्धि है। व्यक्तिगत स्तर पर वैविध्य होने पर भी मानव-चित्त एक है। यह हो सकता है कि किसी व्यक्ति-विशेष की दृष्टि अवगमन या अपनमिल हो और वह पीली वस्तु को लाल देखे, पर एक समष्टि मानव-चित्त है जो सर्वत्र और सर्वदा पीली वस्तु को पीली ही देखता है। हो सकता है कि किसी अन्य जन्तु के समष्टि ज्ञान्तर चित्त में वह काली या नीली प्रतिभात होती हो, पर मानवीय दृष्टि में—समग्रमानव के विराट् चित्त की दृष्टि में—वह पीली ही है। यही वह सामान्य बोध है जिसे अंग्रेजी में ‘नॉर्म’ कहा जाता है। और जिसके तील पर हमने संस्कृत के पुराने मिलते-जुलते अर्थवाले ‘नम’ शब्द की कल्पना कर ली है। नमः शब्द का प्रयोग यहाँ अस्ति

1. ‘नम’ शब्द संस्कृत के ‘ननुवे’ धातु से उणादि मन्त्रि (4,146) प्रत्यय से तिङ् क्रिया बना है। इस व्युत्पत्ति से इसका अर्थ सामान्य ‘नये’ या ‘नोति’ हो सकता है। अमर-कोश (1/7/32) के अनुसार इसका अर्थ परिहास है। परन्तु वाच्य में यह सहज हास्य के रूप में व्यवहृत होता है। ‘नमदा’ में ‘नम’ शब्द कल्याण का वाक्य है। परन्तु यहाँ ‘नम’ शब्द महज-सामान्य बोध के रूप में प्रयुक्त हुआ है। वस्तुतः यह अंग्रेजी के ‘norm’ शब्द के साथ ध्वनि-साम्य के कारण ही उत्पन्न मान लिया गया है।

सामान्य बोध के रूप में ही किया गया है। इस नम्र या सामान्य बोध से इधर-उधर हटने पर व्यक्ति की दृष्टि अपनर्मिल (एवनार्मल) हो जाती है। कालिदास की बात को इस कोण से देखने पर वह बहुत सटीक जँचेगी। जिसके चित्त में ममत्व का लगाव अधिक है उसके लिए किसी वस्तु का आकर्षण अधिक हो सकता है, परन्तु एक साधारण 'नम्र' भी है। अर्थात् सामान्य रूप से सामग्र्य-भाव का बोध भी है, जो प्रत्येक व्यक्ति के लिए आकर्षक होगा। सौन्दर्य-तत्त्व के अनुसन्धाता के लिए इस सामान्य मानवीय दृष्टि की—इस सर्वसाधारण सहज नर्मतत्त्व की—जानकारी आवश्यक है। इसी के आधार पर हम सौन्दर्यबोध के मूल रहस्यों को खोज सकते हैं। इसी विज्ञान और सामान्य मानवीय दृष्टि को व्यक्ति-दृष्टि से अधिक महत्त्व देने के कारण कालिदास ने बार-बार कहा था—
 "सर्वास्ववस्थामु भ्रनवद्यता रूपस्य" (माल. 2) और "सर्वास्ववस्थामु चारुता शोभान्तरं पुष्यति" (वही), तथा भारवि ने कहा था "न रम्यमाहार्यमुतेक्षते गुणम्" (किरात. 4 : 23) इत्यादि। कहने का मतलब यह है कि सौन्दर्य का एक मानवीय स्तर है। कहीं-कहीं व्यक्ति-विशेष का स्तर इससे आपात-विरुद्ध हो जाता है। यह भारतीय कवियों की उपलब्धि है और कदाचित् संसार के अन्य महान् कवियों की भी ऐसी ही उपलब्धि है।

इस बात को और भी ग्रहणीय बनाने के लिए एक समष्टि-मानव-चित्त की कल्पना की गयी है। सांख्यवादी जिस महत्त्व को स्वीकार करते हैं वह बहुत-कुछ इसी प्रकार का है। पदार्थगुणों के 'नम्र' इसी समष्टि-मानस में विद्यमान रहते हैं। सौन्दर्य जिन गुणों का सामान्य भाव है वे समान भाववाले 'नम्र' ही सौन्दर्य-बोध, धर्म और नैतिक आचार-संहिता के प्राण हैं। इनकी ठीक-ठीक उपलब्धि न हो तो इन विषयों के मानवीय मान का पता नहीं लग सकेगा और व्यक्तिगत प्रयासों की ऊँचाई या निचाई का दाह ही पाया जा सकेगा। अस्तु।

उन्नीसवीं शताब्दी के अनेक यूरोपियन तत्त्व-चिन्तकों का विश्वास था कि मानव-सम्पत्ता के प्रथम युग में भय-वश नाना अद्भुत शक्तियों के विविध रूपों की कल्पना की गयी थी। वे मानते थे कि आदिमानव को सुरक्षा के अभाव के कारण भय था जिससे उसने भूतों, दैत्यों और पिशाचों की कल्पना की थी। ये ही कल्पनाएँ अन्ततोगत्वा भय और रक्षा, दोनों के अधिदेवता सर्वशक्तिमान् ईश्वर की कल्पना में परिणत हुईं। आज भी बहुत-से लोग इस प्रकार भयमूलक धर्मभाव की बात सोचते हैं। फ्रेजर ने प्रथम बार इस बात का प्रतिवाद किया। उनके विरोध का आधार थी अधुनोपलब्ध आदिमतम जातियों के गान, शिल्प, विश्वास आदि की नयी जानकारी। आरम्भ में उनकी बात बहुत प्रकामार सावित हुई। विभिन्न क्षेत्रों से इसका प्रतिवाद किया गया। आज जिन जातियों को आदिमतम अवस्था में समझा जाता है, उनमें विना किसी अपवाद के भय-जन्य धर्मभावना का अभाव पाया जाता है। जैसे-जैसे आदिम जातियों और ज्ञात प्राचीन सम्पत्ताओं की जानकारी बढ़ती गयी, वैसे-वैसे फ्रेजर का यह मत मान्य

होता गया कि आदि-मानव की कल्पना और रूपसृष्टि के मूल में भय की भावना नहीं थी।

भयमूलक रूपों की कल्पना और रचना मध्यवर्ती स्थिति की उपज है। प्रागैतिहासिक युग में चित्रित दीवारों और गुफाघों आदि के अध्ययन से विद्वानों ने यह निष्कर्ष निकाला कि आदि-मानव की रूपसृष्टि के दो कारण थे—1. प्रथम यह कि आदि-मानव का यह विश्वास था कि जिस चीज का चित्र बनाया जाता है, वह बढ़ा करती है। अगर एक हरिण का चित्र बनाया गया तो वन में अनेक हरिणों की वृद्धि होगी। एक वादल का चित्र उरेहा गया तो आकाश में अनेक वादल भँडरायेंगे। 2. दूसरा यह कि आदिमानव चित्रको वास्तविक वस्तु का प्रतिनिधि मानता था और समझता था कि किसी वस्तु के चित्र का अधिकार में रहने का फल होता है, उस वास्तविक वस्तु का अधिकार में रहना। गाय का चित्र जिसके पास होगा उसके पास गाय भी रहेंगी। संक्षेप में कह सकते हैं कि आदिमानव की रूपरचना मांगल्यमूलक थी, भयमूलक नहीं। जब फ्रेजर ने पहले-पहल इन निष्कर्षों को प्रकाशित किया तो यूरोप में एक तहलका मच गया। दीर्घकाल में ललित तर्कलब्ध निष्कर्षों की जड़ हिलने लगी। उन दिनों इस प्रकार की मांगल्यमूलक रूपरचना को तान्त्रिक सृष्टि या मैजिकल क्रिएशन कहा जाता था। फ्रेजर के निष्कर्षों से विचार-जगत् में जो क्षोभ पैदा हुआ, वह देर तक लोगों को भ्रालोड़ित करता रहा। पर जब सन् 1903 ई. में एस. रैनेक (S. Rannack) ने लगभग बारह सौ प्रागैतिहासिक चित्रों को प्रकाशित किया तो फ्रेजर के निष्कर्षों की ही पुष्टि हुई और विरोध का वेग शिथिल हो गया। तान्त्रिक सृष्टि या मैजिकल क्रिएशन मांगल्यमूलक थी। उसके आधारभूत मानसिक हेतु भय और असुरक्षा-कातरता नहीं, उल्लास और आनन्द ही थे। मनुष्य की प्रथम रूपसृष्टि आनन्द-हेतुक सिद्ध हुई। भयमूलक रूपसृष्टि इसके बाद हुई थी। मनुष्य में जब तर्क-बुद्धि का विकास हुआ होगा तो उसने सोचा होगा कि केवल चित्र बनाने मात्र से अभिलपित वस्तु नहीं मिल जाती, कहीं कुछ और बाधक कारण हैं। ये ही विचार भयजनक रूप-कल्पना के मूल में रहे होंगे। उन बाधक तत्वों के प्रसादन के लिए उनकी रूप-कल्पना और सर्जना हुई होगी। आगे चलकर भयमूलक रूपरचना का सिद्धान्त अमान्य हो गया। उपनिषद् के ऋषियों ने जिस प्रकार सम्पूर्ण सृष्टि को आनन्दजन्य माना है, उसी प्रकार आधुनिक मानव-विज्ञानी प्रारम्भिक काल के आदि-मानव की रूप-कल्पना को भी आनन्दजन्य मानता है। सारी सृष्टि को देखकर उल्लास-मुखर ऋषि ने कहा था—“आनन्दाद्भ्येव खलु भूतानि जायन्ते” (आनन्द से ही भूतमात्र उत्पन्न होते हैं), और आज का मानव-विज्ञानी उसी स्वर में आदि-मानव की रूप-रचना को आनन्दोत्पन्न मानने लगा है।

चित्रकला की चर्चा यहाँ प्रसंग-प्राप्त उदाहरण के रूप में की गयी है, मानवीय भावाभिव्यक्ति के प्रथम उन्मेष के रूप में नहीं। जिन लोगों ने आदिम जातियों की नीति-रीति का निपुण अध्ययन किया है, उन्होंने देखा है कि कदाचित् भावावेग

की अभिव्यक्ति का प्रथम मानवीय प्रयत्न नृत्य के माध्यम से हुआ। संगीत और भाषा के साथ नृत्य मानवीय अभिव्यक्ति-प्रयत्नों में सर्व-पुरातन है। विद्वानों ने आश्चर्य के साथ लक्षित किया है कि जहाँ अन्यान्य कलाएँ क्रमशः विकसित होती गयी हैं या विकसित होती जा रही हैं, वहाँ नृत्य अपनी आदिम अवस्था में ही चरम उत्कर्ष पर पहुँचा पाया जाता है। डॉ. कर्ट शैक्स (Dr. Curt Sachs) की अत्यन्त महत्वपूर्ण पुस्तक 'वर्ल्ड हिस्ट्री आफ डांस' इस विषय की प्रामाणिक कृति मानी जाती है। वे कहते हैं—“यह बात कुछ विचित्र-सी लगेगी कि प्रस्तर-युग के बाद नृत्यकला ने बहुत ही कम नया ग्रहण किया है। रचनात्मक नृत्य का इतिहास प्रागैतिहासिक काल में शुरू होता है।” (पृ. 62)। कालिदास ने नृत्य को देवताओं का चाक्षुष यज्ञ कहा था। उनके कथन का आधुनिक भाषा में यही अर्थ हो सकता है कि नृत्य प्रागैतिहासिक काल से चरम उत्कर्ष की अवस्था में है। मुसाली के, लैंगर ने 'फीलिंग एण्ड फॉर्म' नामक पुस्तक (पृ. 150) में कहा है कि “नृत्य वन्य जीवन का सर्वाधिक गम्भीर बौद्धिक व्यापार है, देश और काल से परे किसी अज्ञात लोक के सम्मुखीन होने का प्रयास है, एक ऐसी मानस-धारणा है जो व्यक्तिजनातीत है और जीवन और मृत्यु से व्यवहित होकर भी शेष प्रकृति से परिवेष्टित और पोषित है। इस दृष्टि से देखा जाये तो नृत्य का प्रागैतिहासिक मूल विल्कुल आश्चर्य की बात नहीं है। यह धार्मिक चिन्तन की वह प्रक्रिया है जो संसार में अतिमानव शक्तियों की धारणा उत्पन्न करती है। वस्तुतः नृत्य उन्हीं धारणाओं को सम्मूर्तित करने का प्रयास है। ये शक्तियाँ नृत्य द्वारा उत्पन्न नहीं की जातीं या उत्पन्न होती हुई अनुभूत नहीं होती बल्कि नृत्य-क्रिया द्वारा उद्बोधित, समाहृत, प्रतिस्पष्टित या प्ररोचित हुआ करती है। आदि-मानव की अतिमानवीय कल्पना के सामने ये मथार्थ है, प्रतीक नहीं।” सभी आदिम जातियों में मण्डलावर्त्त नृत्य पाया जाता है। डॉ. कर्ट शैक्स ने तो इन मण्डलावर्त्त नृत्यों को मानव-पूर्व मानना चाहा था जो परवर्त्ती शोधको द्वारा स्वीकार योग्य नहीं माना जा सका। इस मण्डलावर्त्त नृत्य के केन्द्र में कोई-न-कोई अतिमानवीय शक्ति (जैसे कोई देवता, पितरों की वेदी, कोई टोटम, कोई देवी शक्ति-सम्पन्न पुरोहित ओम्भा, अग्नि आदि) विद्यमान होती है। यह अविमंवादित तथ्य है कि इस प्रकार के नृत्य का मूल प्रेरक मनोभाव उल्लास है। विविध प्रकार की चारियों से बलवित, ताल द्वारा नियन्त्रित, धारावाहिक मण्डलावर्त्त नृत्य जीवन के किसी अज्ञात रहस्यमय केन्द्र से उल्लसित होता है।

इन मण्डलावर्त्त नृत्यों के दो भेदों का उल्लेख डॉ. शैक्स ने किया है। एक अमूर्तपरक और दूसरा मूर्त। उनका अनुमान है कि आरम्भ में अदृश्य शक्तियों को केन्द्र करके उल्लास-व्यजक नृत्य चले होंगे, बाद में वार्क के साथ-साथ जब मिथक तत्त्व का आविर्भाव हुआ होगा तो इन अदृश्य शक्तियों की रूप-रूपना की गयी होगी। मिथक तत्त्व के सम्बन्ध में हम आगे विचार करेंगे, पर यहाँ अपना मत कह देना आवश्यक समझते हैं कि वार्क (भाषा) और मिथक तत्त्व परम्पर के

पूरक है। डॉ. शैम्स के उपर्युक्त अनुमान का कोई ठोस आधार नहीं जान पड़ता, परन्तु इतना मान लेने में कोई आपत्ति नहीं जान पड़ती कि आदि-मानव की मूर्त कल्पना पहले मानसी रही होगी, बाद में उसने उसे नृत्य और संगीत में और, और भी बाद में, मिथक और वाक् में उसे सम्मूर्तित करने का प्रयास किया होगा। भारतीय शैव और शाक्त दर्शनों में इसी का क्रमशः इच्छा-शक्ति और क्रिया-शक्ति का विनाश कहा गया है। यद्यपि इन दोनों कल्पनाओं में थोड़ा तार्त्विक भन्तर है, पर मूल बात एक ही है। मूर्त या परिदृष्ट रूप देने के लिए नृत्य में, प्रागे चलकर मुखवास और विविध प्रकार के वस्त्राभरण का उपकल्पन हुआ होगा जिससे नृत्य में नाटकीयता का समावेश हुआ होगा। आदिम जातियों के अध्ययन में विद्वान् इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं। विवाह, जस्यागम, वर्षा, वसन्त आदि के अवसरों पर मनुष्य की अन्तर्निहित चेतन-सत्ता ने अपना उत्साह प्रकट करने के लिए इन माध्यमों का सहारा लिया होगा।

परन्तु नृत्य वस्तुतः है क्या? फ्राक थीस नामक जर्मन विद्वान् ने बताया है कि नृत्य वस्तुतः जड़ के गुरुत्वाकर्षण पर चैतन्य की विजयेच्छा का प्रयास है, क्योंकि इसकी मुख्य प्रवृत्ति भार की अवगति (गुरुत्व का आकर्षण) को अभिभूत करने की है। नर्तक से हम लाघव, क्षिप्रता, फुर्ती आदि की आशा करते हैं। और अन्तिम विश्लेषण के बाद ये बातें जड़ता के आकर्षण पर विजय पाने के प्रयास का ही नामान्तर सिद्ध होती हैं। जड़ता का भार नीचे की ओर ले जाना चाहता है, उल्लसित चैतन्य उसके इस लिचाव का प्रतिरोध करता है। सब मिलाकर यह भौतिक भार की अवगति पर विजय पाने का प्रयास ही है और कला के क्षेत्र में कोई नयी बात नहीं है। स्थापत्य में पत्थर पर विजय पाने का प्रयास है, चित्रकला में सपाट घरातल पर और कविता में अर्थ-सीमा में बँधे शब्दों पर। फ्राक थीस के कथन का बड़ा महत्त्व है कि वस्तुतः हर कला-प्रयास में शिल्पी जड़ सामग्री के सहज धर्म पर विजय पाने का प्रयत्न करता है। मनुष्य के कला-प्रयत्नों का अर्थ ही है जड़ता से संघर्ष। जितनी मात्रा में शिल्पी इस संघर्ष में विजयी होता है, उतनी ही मात्रा में वह शिल्पी-रूप में सफल होता है। जितनी दूर तक उसके अन्तरतर का विशुद्ध चैतन्य जडाकर्षण और भौतिक बन्धन को छिन्न करके लक्ष्यभूत द्रष्टा या श्रोता की अन्तर्निहित उच्छल प्राणधारा को मुखर कर देता है और जीवन्त रूप में चैतन्य को अनुभवगम्य बनाता है, उतनी ही दूर तक उसका शिल्प चरितार्थ होता है। हम किसी मूर्ति या चित्र को देखकर या कविता को सुनकर फड़क उठते हैं, तो वस्तुतः हम जड़ के गुरुत्वाकर्षण से मुक्त होने का अनुभव करते हैं। आदि-मानव के पास जब अन्य साधनों का अभाव था तो उसने अपनी पेशियों और ग्रंथ-उपाग को फड़कन के सहारे ही चैतन्य का विजयोल्लास प्रकट किया। इसी का नाम नृत्य है। कुछ आश्चर्य की बात नहीं कि आदिम अवस्था में ही वह इस प्रयास में सफल हुआ। सम्भता के अग्रसर होने के साथ-साथ अन्य साधनों का विकास हुआ, जो अधिकतर स्वयं जड़ उपादान हैं। इन साधनों के विकास के साथ-साथ

क्रमशः मध्यवर्ती जड़ उपादान बढ़ते गये और चैतन्य के विजय के प्रयास क्रमशः जटिल होते गये। कई बार साधनों के उपयोग में चातुर्य-प्रदर्शन ही प्रधान हो उठा और चैतन्य के उल्लास की मुखर अभिव्यक्ति बाधाग्रस्त हुई। कौशलो ने कला के मूल रूप को आच्छन्न कर लिया। केवल पैर के अँगूठे पर समूचे शरीर के भार को रखकर उचकने (पादांगुष्ठ नृत्य या टो-डास) के प्रयत्न में गुरुत्वाकर्षण पर विजय पाने का प्रयास है तो अवश्य, पर वह 'गुहाहितं गह्वरेष्ठ' चित्तत्व के उल्लास से उतना चालित नहीं होता जितना कौशल-प्रदर्शन की वासना से। फाक थोस ने इस श्रेणी के पादांगुष्ठ नृत्य को मूल आदर्श का कुण्ठित रूप (फोर्जैन आइडियल) कहा है। निम्सन्देह वह ऐसा ही है।

परन्तु आदि-मानव का प्रथम उल्लास-नर्तन क्या मचमुच कला के क्षेत्र में आता है? भूतियों, चित्रों, काव्यों और शब्दों के माध्यम से मनुष्य कुछ अर्थों की व्यञ्जना करता है। व्यापक अर्थों में ये सभी एक प्रकार की 'भाषा' हैं। सभी किसी नक्षीभूत श्रोता या द्रष्टा के चित्त में कुछ अर्थ प्रेषण करते हैं। प्रेषण-सामर्थ्य के कारण ही इन्हें व्यापक अर्थ में भाषा कहा गया है। परन्तु नृत्य कौन-सा अर्थ प्रेषित करता है?

आजकल कलाओं को रचनात्मक कला कहते हैं। मध्यकाल में भी माना जाता था कि कवि या कलाकार कुछ नयी 'रचना' करता है। किसी ने कहा था कि विधाता से कवि बड़ा होता है, क्योंकि विधाता की सृष्टि में छः ही रस होते हैं जबकि कवि-सृष्टि में नौ रस होते हैं—पटरस विधि की सृष्टि में 'नवरस कविता माहि' अर्थात् कवि विधाता की सृष्टि से भिन्न कोई दूसरी ही सृष्टि करता है। यही बात अन्य कलाकारों के बारे में भी कही जा सकती है। इसका अर्थ है कि कवि या शिल्पी वास्तव जगत् की वस्तुओं को देखकर पहले अपने चित्त में एक मानसी भूति बनाता है और फिर उसे एक नया रूप देता है। मानसी भूति कवि या शिल्पी की इच्छा-शक्ति का विलास है और रूप-रचना उसकी क्रिया-शक्ति का। मानसी भूति को ही भाव कहा जाता है। कवि या शिल्पी भावगृहीत रूप को शब्दों, तुलिका या छेनी आदि के द्वारा जड़ आधारों पर उतारता है। यही उसकी नयी सृष्टि है। इसी अर्थ में उसकी कला 'रचनात्मक' होती है। अगर यही बात है तो आदिमानव का नृत्य किस भावगृहीत अर्थ को नया रूप देने का प्रयास है? वह कौन-सा भावार्थ है जिसे नर्तक अपनी कला के द्वारा अनुभूत कराना चाहता है? यह प्रश्न उतना सीधा नहीं है जितना अन्य कलाओं के सम्बन्ध में हुआ करता है। अन्यान्य कलाओं की तुलना में नृत्य में मानव-पूर्व तत्त्व अधिक है। उल्लास-काल में नाचने की प्रवृत्ति पशु-पक्षियों में भी पायी जाती है। ऐसा समझा जाता है कि मानवीय विकास की पूर्व-अवस्था में ही उल्लास-नर्तन—और सो भी मण्डलावर्त नृत्य के रूप में—आविर्भूत हो गया होगा। एक मानव-विज्ञानी ने तो यहाँ तक कहा है कि मनुष्य के मण्डलावर्त नृत्य का पूर्वरूप वनमानुसों के उसी प्रकार के नृत्य में मिल जाता है। यद्यपि यह बात बहुत पक्के प्रमाणों पर आधारित

नहीं है। परन्तु यह सत्य है कि अन्य अनुप्येतर जीवों में उल्लासजन्य मण्डलावर्तन नृत्य पाया जाता है। इस अर्थ में नृत्य अन्य मानवीय प्रयास-सिद्ध कलाओं से भिन्न श्रेणी का है।

कहते हैं, शिव ने त्रिपुर-निघन के बाद उल्लास-नर्तन किया था। उसका अनुकरण उनके शिष्य तण्डु मुनि ने किया था। यही उल्लास-नर्तन ताण्डव का मूल है। इसमें रस और भाव नहीं थे। शिव इस ताण्डव से उन्मत्त हो उठे थे। वे भूत ही गये कि त्रिपुर के वध का उद्देश्य संसार की रक्षा था। उल्लास के प्रतिरेक में उनके उत्ताल नर्तन से नभोमण्डल विदुग्ध हो गया था, दिशाएँ घटचटा उठी थी। धरित्री घसकने लगी थी, पर शिव नाचते ही गये— निरद्देश्य, निर्वाच्य। उन्हें सयत करना आवश्यक; समझकर पार्वती ने लास्य नृत्य किया। इस नृत्य का प्रयोजन था, अर्थ था। अर्थात् इसमें रस और भाव दोनों थे। ताण्डव रस-भावविवर्जित था, लास्य रस-भावसमन्वित। दोनों का यह अन्तर ध्यान देने योग्य है। पहला आदिम है—रस-भावविवर्जित, दूसरा मनुष्य की सर्जनेच्छा द्वारा चालित—रस-भावसमन्वित। भरतनाट्य-शास्त्र में मुनियों ने भरत से प्रश्न किया था कि नृत्य या ताण्डव जिसमें रस भी नहीं, भाव भी नहीं, नाटक में क्यों जोड़ा गया। भरत-मुनि का सीधा उत्तर था—मागत्य के लिए। यद्यपि नृत्य या ताण्डव में रस और भाव नहीं होते फिर भी उसका एक अर्थ है, भरत मुनि कम-से-कम ऐसा ही मानते हैं। यह अर्थ है, मागत्य। आधुनिक मानव-विज्ञानियों की भाषा में यह बात मैजिकल क्रिएशन के आसपास पहुँचेगी। इससे भंगल होता है। यह सम्पूर्ण मानव-जीवन का ही सर्जन है। ताल द्वारा नियन्त्रित होकर भी बार-बार एक निश्चित लय में परवर्तित नृत्य वस्तुतः जन्म और मृत्यु से व्यवहित और फिर भी अविच्छिन्न भाव से निरन्तर गतिशील जीवन की ही व्यंजना है। शैल ने शर्तमुखी और बहिर्मुखी भेद करके आदिम नृत्यों को समझाया है। अन्तर्मुखी केवल आन्तरिक चैतन्य वृत्ति का उल्लासजन्य नृत्य है जबकि बहिर्मुखी सोद्देश्य और सायंक। वस्तुतः ताण्डव और लास्य अधिक सुन्दर भेद है। लास्य में मानवीय प्रयत्न अधिक होता है, इसलिए उसे ही अन्यान्य कलाओं के साथ एक श्रेणी में रखा जा सकता है। ताण्डव केवल परवर्ती-काल के कला-विकास को स्पष्ट करनेवाला आरम्भिक मूल प्रयास है। निस्सन्देह यह चैतन्य की आत्माभिव्यक्ति है। जीवितत्व के सामने बड़ी समस्या है जड़कर्पण का प्रतिरोध। जड़कर्पण पर विजय पाने का प्रयास अपने मूल रूप में ताण्डव में उपलब्ध होता है। अपने उदाम अभिव्यंजन और जड़कर्पण के प्रतिरोध-सामर्थ्य के कारण ही वह लोकमान्य हुआ है। चैतन्य के पुजीभूत रूप शिव के द्वारा वह प्रवर्तित माना गया है। दूसरी ओर लास्य अधिक परवर्ती और अनुप्य की अपनी सर्जना-वृत्ति द्वारा अधिक सँवारा हुआ ललित प्रयत्न है। वह अधिक मानवीय है, क्योंकि वह मानव-चित्त के निश्चित उद्देश्यों—अर्थों—को अभिव्यक्ति देता है। उसके ताल, लय, छन्द, अङ्कार सब मिलकर मानवीय मनोभावों—रस-भाव—की दर्शक के चित्त में अनुभूत कराते हैं। इसीलिए ताण्डव जहाँ मानव-पूर्व

तत्त्वों का स्वतःस्फूर्त विकास है, वहाँ लास्य मानवीय प्रयासों का ललित रूप। इसलिए वह नर्तक के चित्त में अधिक स्पष्ट मानसी मूर्ति—भाव—की सर्जना करता है। वन्धनों पर विजय पाने का प्रयास उसमें भी है, परन्तु ये वन्धन विराट् प्रकृति का अपना जड़कर्पण ही नहीं है बल्कि मनुष्य के जीवन द्वारा प्रतिफलित आकर्षण अर्थात् मानस-संस्कारों पर भी विजय पाने का प्रयास है। ताण्डव का लक्ष्यभूत मानस-संस्कार अस्पष्ट है, अव्यक्त है, जबकि लास्य का स्पष्ट और व्यक्त। कहते हैं, लास्य का प्रवर्तन पार्वती ने किया था। पार्वती अर्थात्, अव्यक्त ब्रह्म की सिसृक्षा, रूप देने का सामर्थ्य देनेवाली शक्ति तन्मात्र।

जैसा कि ऊपर बताया गया है, मनुष्य के सर्जनात्मक कला-प्रयासों के पीछे कोई मानसी मूर्ति हांती है। ताण्डव आदि-मानव या पूर्व-मानव के उल्लास-नर्तन का परिष्कृत रूप है। प्रश्न होता है कि वह कौन-सी मानसी मूर्ति थी जिसने आदि-मानव को उल्लास-चञ्चल बनाया था और जो मण्डलावर्त्तन नृत्य के रूप में अभिव्यक्त हुई थी। यह बताना उतना ही कठिन है जितना यह बताना कि किस प्रकार आदि-मानव ने अपने मानसिक भावों को शब्द या भाषा द्वारा अभिव्यक्ति दी थी। दोनों ही आदि-मानव के भाव-सम्मूर्तन के प्रयास लगते हैं। पर कैसे यह सम्भव हुआ होगा, यह कठिन प्रश्न है। वस्तुतः मनुष्य के अति-आदिम प्रयत्नों में इच्छा और क्रिया एकमेक होकर गुंथी हुई थी। आज भाषा ने मनुष्य के समूचे अस्तित्व को दुरी तरह छाप लिया है। हमारे लिए यह कल्पना भी कठिन जान पड़ती है कि शब्द के बिना भावसर्जना या भावधारणा (जिसे अंग्रेजी में कन्सेप्ट या नोशियो कहते हैं) कैसे सम्भव है। पर यह सत्य है कि मनुष्य की अपनी विशेषता भाषा है। मनुष्य-पूर्व जीवों में वह नहीं के बराबर है। किसी समय मनुष्य ने भाषा का आविष्कार किया होगा। ताण्डव में पद और पदार्थ, इच्छा और क्रिया एक-दूसरे से 'कहिपत भिन्न न भिन्न' होकर मिले हुए हैं। कब और कैसे वे उस अवस्था में आ गये जो पद अलग, पदार्थ अलग, इच्छा अलग और क्रिया अलग हो गयी, यह बताना बहुत कठिन है। इस प्रश्न पर विचार करना आवश्यक है।

अर्न्स्ट कैसिरर (Ernst Cassirer) ने एक उचित प्रश्न उठाया है। उनका कहना है कि भाव-धारणा (concept, notio conceptus) किसी वस्तु के सार-भूत तत्त्वों (एसेंशियल प्रापर्टी) की धारणा का नाम है। तत्त्व या अपर्टी क्या चीज है? कोई भाव की धारणा निश्चित तत्त्वों से बनती है। अगर किसी पदार्थ में ऐसे गुण या लक्षण हैं जो उसे दूसरे पदार्थों से व्यावृत्त करते हैं या समानधर्मी सिद्ध करते हैं तो इस वैषम्य या साम्य के आधार पर उसे श्रेणी-विशेष के अन्तर्गत रखा जा सकता है। परन्तु श्रेणी-भेद के लिए भाषा से पूर्ववस्था में क्या आधार थे? हम भाषा के माध्यम से ही तो वस्तुओं का वर्गीकरण करते हैं अर्थात् एक को दूसरे से व्यावृत्त करते हैं। यदि भाषा-अर्जन के पूर्व ही यह करना पड़ा हो तो मनुष्य ने यह कार्य कैसे किया होगा? वह कौन-सी बात थी जिसने व्यावृत्त धर्म-वाली भाषा को जन्म दिया? आज हम भाषा के इतने अधीन हो गये हैं कि इस

प्रकार के प्रश्न का उत्तर भी भोजना भी कहिये ही गया है। मनुष्य की सम्पूर्ण शक्ति भाषा की है। यह भाषा-मूल्य व्याख्या के विवेचन में समझ में आता है।

अन्तर्-व्यक्ति का कहना है कि किसी वस्तु को प्रत्यक्ष इन्द्रिय के द्वारा महिष्य रूप में दर्शन करना ही आदिम मनुष्य के लिए सम्भव है। यह महिष्य रूप किसी एक शब्द की रचना नहीं होती। पीछे-पीछे इसके सम्कार मध्यम रूपों से घोर घन में सम्मिलित इन्द्रिय अनुभूतियों के सम्मिलित रूप में उत्पन्न हुए हैं रूप में घन की अभिव्यक्ति किया होता। अन्त में अन्तर्निहित होने पर अपने उत्पन्न के रूप में घोर रूप में उत्पन्न होने पर महीनत्व मात्र में अभिव्यक्ति पायी होती। पीछे-पीछे अन्त का विवेक स्पष्ट होने लगा होता, घोर भाषा का व्यापक बनाने जानि में अन्त की घोर रूप होता। इसका सम्भव यह हुआ कि पार्श्व का प्रथम स्फोट या प्रकटन बहुत-बहुत भाषाओं की बनावी हुई उस पदार्थ की वृत्ति के रूप में अन्त में घोर पदार्थ एकमेव होने रहे होने, इसका स्फोट मध्यम वृत्ति के रूप में अन्त में घोर पदार्थ समस्त होने की 'भाव' (notion) के रूप में प्रकट हुए होने घोर भाषा बहुत-बहुत अन्त की वृत्ति के रूप में, जहाँ पद घोर पदार्थ एकमेव अन्त में होने होने है, हुआ होता। इन वृत्तियों के बारे में विचार करने का प्रथम ही घन में मिलेगा। यह आधुनिक विद्वानों की बात की सम्मान के लिए पुरानी अन्तर्निहित अन्तर्निहित रूपों, यह मोक्ष ही उसका प्रयोग किया जा रहा है। नहीं तो ये वृत्तियाँ दृश्य-श्रवण प्रकाश की नहीं हैं जैसा आधुनिक विद्वान् समझते हैं पर बहुत-बहुत अन्त ही है।

आधुनिक के माध-ही-माध मध्यम रूप का आधुनिक रूप था। अन्तर्-विद्वान् मैक्समूलर ने बताया था (किन्तु अपनी अन्तर्-माध-माध-माध, इन्द्रियमय दृष्टि साक्षात् अन्तर्-महिष्य के परिणाम में) कि अपने उत्पन्न रूप में मध्यम तत्त्व यह अन्त है जो मानव-विवेक के रूप में मानव-महिष्य किन्तु-अन्त में भाषा द्वारा प्रत्युत्पादित होती है। मैक्समूलर मध्यम तत्त्व की अन्तर्माध मानते हैं। वे कहते हैं कि यदि हम भाषा में विचार के ऊपर रूप की अभिव्यक्ति करने की शक्ति मानें तो मध्यम तत्त्व उसकी अन्तर्निहित आधुनिकता जान पड़ेगा। भाषा वस्तुतः विचारों के ऊपर कानो छाया डालती है जो तब तक दूर नहीं होगी जब तक भाषा विचार के माध एकमेव नहीं हो जाती, जो कभी होने का नहीं है। निस्सन्देह मध्यम-तत्त्व मानव-विवेक के आरम्भिक इतिहास-काल में ही बुरी तरह फूटता है, पर माध कभी नहीं होता। मैक्समूलर ने मध्यम तत्त्व की एक प्रकार की भाषा या भुलावा-जैसी कुछ वस्तु शिष्ट करना चाहा था। यह भाषा का ही परिणाम है और मनुष्य के लिए आत्मव्यवस्था का माध निकलता है। आज के मानव-विज्ञानी इस बात को नहीं मानना चाहते। मध्यम वस्तुनामों की आज का मानव-विज्ञानी आत्मव्यवस्था नहीं मानता। वह भी वाक्-तत्त्व की भाँति मनुष्य की सहज सज्जना-शक्ति का ही निदर्शक रूप है। मैक्समूलर भाषाशास्त्र के प्रवर्तक

ये, उनकी बात का मूल्य है। इसीलिए अब भी कुछ लोग उनकी बात को स्वीकार करते हैं, परन्तु जो लोग मनुष्य की सर्जना-शक्ति का अध्ययन वैज्ञानिक दृष्टि से करते हैं वे एक मत से इस सिद्धान्त का प्रत्याख्यान करते हैं। वाक्-तत्त्व की भाँति मियक तत्त्व भी मनुष्य की सर्जना-शक्ति की कहानी बताता है और उसके पूरक के रूप में मुगपत उत्पन्न होता है। ग्रन्ट कैसरर ने कुछ रोपपूर्वक ही कहा है कि वस्तुतः आत्मवचना भाषा में ही बढमूल है, भाषा जो सदा से मानव-चित्त को अपना कोडनक बनाये रही है, जो सदा से उस अर्थ-परम्परा के गन्दे सेल में मानव-चित्त को भरमा रही है और अर्थ-परम्परा उसका निजी सत्त्व है। यह धारणा कि मिथक किसी सत्तात्मक सर्जना-शक्ति पर आधारित नहीं है—कि हम वाणी में उसका रोग-निदान-मूलक (पैथोलोजिकल) प्रभाव पाते हैं—इस धारणा के पुरस्कर्ता आज के नृत्य-विज्ञानियों में भी मिल जाया करते हैं। परन्तु यह बात गलत सिद्ध हो चुकी है। मियक तत्त्व भी भाषा की भाँति ही मनुष्य की निश्चित सर्जना-शक्ति का विलास है। अगर वह आत्मवचना है तो वाक्-तत्त्व भी ऐसा ही है। ग्रन्ट कैसरर की इस रोपोक्ति में सार है।

सौन्दर्य असल में वस्तु की समग्रता की अनुभूति है। इसके दो मोटे रूप हैं :

1. एक तो वह जो हमें अभिभूत करता है, प्रभावित करता है, चालित करता है, पर इसलिए नहीं कि वह ऐसा करना चाहता है। हम यह ठीक नहीं जानते हैं कि वह किसी अन्य अदृश्य शक्ति की इच्छा से ऐसा करता है या नहीं। कोई अदृश्य शक्ति उसके द्वारा हमें चालित, प्रेरित या अभिभूत करती है या नहीं। यह किसी भी मनुष्य की कल्पना या तर्क का विषय-मात्र हो सकती है। यह सदा सन्दिग्ध ही रहेगा कि कोई ऐसी शक्ति है जो सौन्दर्य को साधन बनाकर हमें चालित या अभिभूत करना चाहती है। परन्तु हम चालित, प्रेरित और अभिभूत होते हैं, यह बात असन्दिग्ध है। गुलाब का फूल है। वह वर्ण से, रूप से, गन्ध से हमें मोहित करता है। हम बिल्कुल नहीं जानते कि ऐसा वह चाहता है या नहीं। हमें वह लाल दिखता है। परन्तु 'लाल' शब्द हमारी रचना है। हमें यह भी नहीं मालूम कि वह स्वयं अपने को 'लाल' समझता है या नहीं। 'लाल' कहकर हम एक चाक्षुष सत्य का परिचय मात्र देते हैं। परन्तु भाषा की सीमा है। लाल सैकड़ों चीजें होती हैं। सबको एक ही लाठी से हाँकना सम्भव भी नहीं है, उचित भी नहीं है। मनुष्य की यह महिमा है कि उसने जैसे-तैसे सीमाओं के बन्धन को अस्वीकार करते हुए अपनी अनुभूति को अभिव्यक्ति दी है 'लाल' शब्द के द्वारा। मनुष्य की यह सीमा है कि वह सैकड़ों प्रकार के लाल की अनुभूति को ठीक-ठीक अभिव्यक्ति नहीं दे पाता। 'लाल' भी एक जाति है। यह एक सीमा है। पर मनुष्य के अद्भुत वैशिष्ट्य को व्यंजित करनेवाली सीमा। मम्मट ने जब 'चतुष्टयी शब्दाना प्रवृत्तिः' का उपसंहार करते हुए कहा था "जात्यादिर्जातिरेव वा" (शब्द चार प्रकार के हैं : जाति, व्यक्ति, क्रिया और यदृच्छा के वाचक। इन्हें जाति आदि चार श्रेणियों में बाँटा जा सकता है। पर सबको केवल 'जातिवाचक'

भी कहा जा सकता है।), तो उनका उद्देश्य सिर्फ पूर्वाचार्यों की संगति बैठाना मात्र नहीं था। वे भाषा की इस सीमा की ओर भी संकेत कर रहे थे। काव्य-शास्त्र के विद्यार्थी के लिए वह जानकारी आवश्यक है।

2. पद-पद पर मानव-चित्त के अपार श्रुत्युक्त को प्रकट करनेवाली इच्छा-शक्ति भाषा की सीमा से टकराती है। अपनी अनुभूति को जब भाषा द्वारा सीधे नहीं प्रकट कर पाती तो उपमा का सहारा लेती है। कैसा ताल ? जैसी कि प्रभु वस्तु होती है वैसा। उससे भी काम नहीं चलता तो उत्प्रेक्षा का सहारा लेती है। यदि प्रभु वस्तु प्रभु वस्तु से युक्त होती तो जैसा होता वैसा। पर काम क्या चलता है ? मनुष्य छन्द से, स्वराघात से, काकु से, वचन-वक्रता से, हाथ घुमाकर, मुँह बनाकर अर्थात् अभिनय से, इस अपार इच्छा-शक्ति का समाधान करना चाहता है। इच्छा अनन्त है, क्रिया सान्त है। इच्छा नाद है—कण्ठनुम्र है, क्रिया बिन्दु है—वर्षष्टम है। इच्छा गति है, क्रिया स्थिति है। गति और स्थिति का यह द्वन्द्व चलता रहता है। इसी से रूप बनता है, छन्द बनता है, संगीत बनता है, नृत्य बनता है। इच्छा काल है, क्रिया देश है। इसी देश-काल के द्वन्द्व से जीवन रूप लेता है प्रवाह के रूप में। इसी से धर्माचरण बनता है, नैतिकता बनती है। इन सबको छापकर सबको अभिभूत करके, सबको अन्तर्ग्रहित करके जो सामग्र्य-भाव है वह सौन्दर्य का दूसरा रूप है। यह भाषा में, छन्द में, मियक रूप में, नृत्य में, गीत में, मूर्ति में, चित्र में, सदाचार में अपने-आपको प्रकट करता है। एक प्राकृतिक सौन्दर्य है, दूसरा मानवीय इच्छा-शक्ति का विलास है। दूसरा सौन्दर्य प्रथम द्वारा चालित होता है पर है मनुष्य के अन्तरतर की अपार इच्छा-शक्ति को रूप देने का प्रयास। एक केवल अनुभूति देकर बिरत हो जाता है। दूसरा अनुभूति से उत्पन्न होकर अनुभूति-परम्परा का निर्माण करता है। भाषा में, मियक में, धर्म में, काव्य में, मूर्ति में, चित्र में बहुधा अभिव्यक्त मानवीय इच्छा-शक्ति का अनुपम विलास ही वह सौन्दर्य है जिसकी भीमांसा का संकल्प लेकर हम चले हैं। प्रथम सौन्दर्य रूप से व्यावृत्त करने के लिए इसे हम 'लालित्य' कहेंगे। लालित्य, अर्थात् प्राकृतिक सौन्दर्य से भिन्न किन्तु उसके समानान्तर चलनेवाला मानव-रचित सौन्दर्य।

'लालित्य' शब्द से कई अर्थ व्यंजित होते हैं।

मनुष्य की इच्छा-शक्ति जब सर्जनात्मक रूप ग्रहण करती है तो भारतीय शास्त्रों में उसे विश्वव्यापिनी सर्जनात्मक शक्ति 'ललिता' का व्यष्टिगत रूप कहा जाता है। विश्वब्रह्माण्ड में व्याप्त सर्जना-शक्ति का ही वह पिण्ड में प्रतिनिधित्व करती है। शाक्त आगमों में बताया गया है कि सच्चिदानन्द महाशिव की आदितिसूक्ष्मा (सृष्टि करने की इच्छा) ही विश्व में शक्ति-रूप से विद्यमान है। प्रलय-काल में महाशिव निष्क्रिय रहते हैं। उस समय महामाया समस्त जगत्-प्रपञ्च को आत्मसात् करके विराजती रहती है। जब शिव को लीला की लालसा होती है तो यही महाशक्ति-रूपा महामाया जगत् को प्रपञ्चित करती है। शिव की

लीलासखी होने के कारण ही उन्हें सलित्ता कहते हैं। लोक-रचना उनकी फ्रीडा है। चिन्मय शिव उनके सखा हैं, सदानन्द उनका आहार है, सत्पुरुषों का हृदय ही उनका निवास-स्थान है। सलित्ता-स्तवराज में कहा गया है

फ्रीडा ते लोकरचना सखा ते चिन्मयः शिव

आहारस्ते सदानन्दो वासस्ते हृदये सताम् ।

सत्पुरुषों के हृदय में निवास करनेवाली सलित्ता ही वह शक्ति है जो मनुष्य को नयी रचनाओं के लिए प्रेरित करती है। इसलिए इस परम्परा-मूहीत अर्थ मानव-चित्त-सौन्दर्य को 'सालित्य' कहना उचित ही है। सलित्ता सहस्रनाम में इस देवी को 'चित्कला', 'मानन्दकलिका', 'प्रेमरूपा', 'प्रियंकरी', 'कलानिधि', 'काव्यकला', 'रमज्ञा', 'रस शेषधि' आदि कहकर पुकारा गया है। जहाँ कहीं मानव-चित्त में सौन्दर्य का आकर्षण है, सौन्दर्य-रचना की प्रवृत्ति है, सौन्दर्य-स्वादन का रस है, वही यह देवी क्रियाशील है। इसलिए भी हमारे आलोच्य शास्त्र का नाम 'सालित्य-शास्त्र' ही हो सकता है। फिर मनुष्य की सौन्दर्य रचना के मूल में उसके चित्त के 'सालित' भाव ही हैं। इसीलिए सालित्य को ही उस सौन्दर्य का रूप माना जा सकता है जो मनुष्य के सालित भावों की अभिव्यक्ति करता है।

मनुष्य की इच्छा-शक्ति द्वारा सालित प्रयास से जो सृष्टि होती है, वह और किसी अन्य जीवधारी के यश की नहीं है। वह सब प्रकार से अपूर्व है। सृष्टि में पहले कभी ऐसा नहीं देखा गया। इस बात को बहुत पहले भरतमुनि ने प्रकट किया था। नाट्य-शास्त्र में एक कथा है : ब्रह्मा की आज्ञा से भरतमुनि ने नाट्य-वेद का निर्माण किया और तदनुसार एक नाटक भी लिखा। ब्रह्मा ने उस नाटक का अभिनय करने की आज्ञा देवताओं को दी। परन्तु वे इस काम को नहीं कर सके। इन्द्र ने ब्रह्मा में निवेदन किया कि 'हे पितामह ! देवता इस काम को नहीं कर सकते। इसे तो मुनि लोग ही कर सकते हैं।' ¹ मुनि मनुष्य है, वे अपनी इच्छा-शक्ति के बल पर दूसरे का अनुकरण कर सकते हैं, परन्तु देवता भारतीय परम्परा के अनुसार भोगयोनि के हैं। उन्हें जैसा बनाया गया है और जैसा काम दिया गया है, वैसा ही कर सकते हैं और किसी अन्य का अनुकरण नहीं कर सकते। यही कारण है कि भारतीय परम्परा में जब देवता को कुछ करना होता है तो वह मनुष्य का रूप ग्रहण करता है।

1. सृष्ट्वा भगवान् लोको ब्रह्मणा यदुदाहृतम् ।

प्राजतिः प्रणतो भूत्वा प्रस्थवाच पितामहम् ।

ग्रहणे धारणे जाने प्रयोगे चास्य सत्तमः ।

अशक्ता भगवन् देवा भयोण्या नाट्य-कर्मणि ।

य इमे वेद गृह्यज्ञा मूनयः सशितज्ञाः ।

एतेऽस्य ग्रहणे शक्ता प्रयोगे धारणे तथा ॥

['नाट्य-शास्त्र', प्रथम अध्याय, 21-23 (चौ०)]

मनुष्य में इच्छा-शक्ति और क्रिया-शक्ति दोनों उदबुद्ध होती है। वे चाहें (और वे चाह सकते हैं) तो देव, दैत्य, राजा, प्रजा, सज्जन, दुर्जन सबका अभिनय कर सकते हैं। नाट्य-शास्त्र की कथा कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। इससे देवता की तुलना में मनुष्य की विशिष्ट शक्ति का परिचय मिलता है। इसे नाट्य-शास्त्र की अन्य कथाओं से मिलाकर देखने से आधुनिक मानव-विज्ञान के निष्कर्षों की पुष्टि होती है। उदाहरणार्थ नाट्य-शास्त्र में अन्यत्र बताया गया है कि देवता नृत्य कर सकते हैं। ताण्डव के मूल प्रवर्तक शिव हैं; लास्य की प्रवर्तिका पार्वती हैं। परन्तु देवता नाटक का अभिनय नहीं कर सकते। नृत्य और नाटक का अन्तर स्पष्ट है। नृत्य में बाह्य उपकरण की आवश्यकता नहीं होती, नाटक में होती है। नाटक अनुकरण है, पर नृत्य नहीं। इस बात को ऐतिहासिक विकास-क्रम की दृष्टि से देखा जाये तो इसका अर्थ यह होगा कि नाटक मनुष्य के भावाभिव्यक्त वाक्-तत्त्व के पर्याप्त आयत्तीकरण के बाद की कला है। यह उस समय विकसित हुआ होगा जब पद और पदार्थ का विवेक पूर्ण हो गया होगा। पर नृत्य उसके पूर्व की कला है। कदाचित् वह मानव-पूर्व है। यह उस समय की कला है जब वाक्-तत्त्व का पूर्ण उन्मेष नहीं हुआ था अर्थात् जब पद और पदार्थ विविक्त नहीं थे।

परन्तु नाटक यहाँ उपलक्षण मात्र है। मनुष्य की इच्छा-शक्ति और क्रिया-शक्ति—नाद और बिन्दु, पद और पदार्थ—के पूर्ण उन्मेष के बाद ही उत्पन्न हुई कलाएँ अर्थात् काव्य, चित्र, मूर्ति आदि की भी यही कहानी है।

भरतमुनि ने नाटक के क्षेत्र में मनुष्य की महिमा को कितने स्पष्ट रूप में हृदयंगम किया था, इस बात का पता इसी से चलता है कि अपने काल में प्रचलित रूपकों में से पूर्णांग उन्होंने सिर्फ, नाटक और प्रकरण को ही माना है जहाँ नायक मनुष्य होता है। बाकी रूपकों में उन्होंने कई सन्धियों और वृत्तियों को अनियोज्य बताया है। क्योंकि जहाँ देव-कोटि का नायक होता है वहाँ धैर्य की कमी रहती है, फलागम के लिए उतावली होती है, हड़बड़ी रहती है। पूर्णांग रूपकों में दो ही पूर्णांग रस, वीर और शृंगार, माने गये हैं। तथापि वीर रस में एक पक्ष के पराभव होने के कारण पूर्ण रसपरिपाक नहीं हो पाता। उत्तम रस शृंगार ही है जहाँ "लाभः सपद्यपि जये च पराजये च यूनोर्मनस्तहपि बाञ्छति जेतुमेव।" प्रथम रूपक शायद 'त्रिपुरदाह' था। यद्यपि देवताओं की भूमिका में मनुष्य ही उतरे थे तथापि मयार्यता की खातिर वह पूर्णांग नहीं हो सका था। रामचन्द्र गुणचन्द्र ने भरत के आशय को ठीक समझकर ही कहा था, "देवा धीरोद्धता एव" (देवता धीरोद्धत नायक ही होते हैं क्योंकि उनमें फलागम के लिए उतावली होती है, धीरोद्धत की भाँति धीर भाव से प्रत्याशा में वे नहीं उलझते। धीरोद्धत मनुष्य ही हो सकते हैं)। इस प्रसंग पर हम अन्यत्र विचार करेंगे। यहाँ इतना ही अभिप्रेत है कि कला-मर्जन में मनुष्य की महिमा का सबसे विवेक सबसे पहले भरत को ही था। पहले ही बताया गया है कि समग्र मानव के निपुण अध्ययन का

एक महत्त्वपूर्ण निष्कर्ष यह निकला है कि मनुष्य का चित्त एक ही जैसा है। नृतत्वविज्ञान के पण्डितों ने मनुष्य की उत्पत्ति के बारे में अनेक प्रकार की जल्पना-कल्पना की है। नाक, भुंह, कपाल, जबड़े आदि की नापजोख से कई जाति के मनुष्यों का सम्बन्ध पाया गया है। ऐसा भी कहा जाता है कि मनुष्य की ये विभिन्न जातियाँ भिन्न-भिन्न देशों में, भिन्न-भिन्न काल में प्राइमानव जन्तु से विकसित हुई हैं। यद्यपि इस शास्त्र के विशेषज्ञों ने कई प्रकार से मनुष्य-जाति का वर्गीकरण किया है, पर आज तक किसी जाति का मनुष्य ऐसा नहीं मिला जो लाल को लाल रंग और पीले को पीला रंग न समझता हो या आवाज सुनने के बाद कर्कश को कर्कश न कहता हो और कोमल को कोमल न समझता हो। व्यवितगत अनुभूति में भावा की कमीवैशी हो सकती है, पर बाह्यकरणों की अनुभूति लगभग समान है। बाह्यकरणों की घनावट में भी थोड़ा-बहुत अन्तर पाया जाता है, पर उनकी आन्तरिक अनुभूति प्रायः एक ही है अर्थात् अन्तःकरण (मन, बुद्धि आदि) और ज्ञानेन्द्रियों की ग्राहिका शक्ति सर्वत्र एक समान है। मनुष्य की यह चित्तगत एकता सचमुच ही आश्चर्यजनक है। इसने इन्द्रियग्राह्य विषयों के सम्बन्ध में मानव को एक समान ग्राहिका शक्ति से सम्पन्न बनाया है। भौगोलिक और अन्य भौतिक वातावरण के कारण सहन-सीमा और सन्तोष-सीमा में अन्तर बहुत है, पर अनुभूति एक ही श्रेणी की है। कहीं मानव का ऐसा विकास नहीं हुआ जो लाल को काला देखता हो या गर्मी को सर्दी अनुभव करता हो या फिर वाग्यन्त्र के स्थान पर किसी अन्य शारीरिक अवयव से भाव-प्रेषण करता हो। अन्तःकरण और ज्ञानेन्द्रियों की ग्राहिका शक्ति की दृष्टि से मनुष्य एक है। इसीलिए गीत, नृत्य आदि अत्यन्त प्रागैतिहासिक अभिव्यक्तियों से लेकर परवर्ती काल तक के लालित्य-द्योष में मनुष्य-मात्र में एक अद्भुत समानता है। जहाँ कहीं व्यक्ति-विशेष में सामान्य द्योष से भिन्न प्रकार की अनुभूति देखी जाती है, वही उसे अवनमिल माना जाता है और चिकित्सा की व्यवस्था सुझायी जाती है। लालित्य-मीमांसा की दृष्टि से यह बात विशेष रूप से महत्त्वपूर्ण है। यह इसके विवेक के विषय में एक मानवीय दृष्टि का सन्धान बताती है। और रूप, वर्ण, गन्ध, आदि के सम्बन्ध में एक सामान्य मानवीय 'मूल्य' नर्म की स्थापना करती है। कभी-कभी व्यक्ति-मानव मानस-विकृति या इन्द्रिय-विकार के कारण इस नर्म से विच्छिन्न हो जाता है। उस समय वह साधारण से कुछ भिन्न या अवनमिल बन जाता है। परन्तु यह भी विचित्र है कि इस अपनमिली भाव का भी अपना एक कायदा-कानून है। मानव-मनोविज्ञान के चिकित्सा-शास्त्रीय शोधों ने इस बात को अविसंवाद्य रूप में सिद्ध कर दिया है। निश्चित प्रकार के स्नायु-दोषित्य से मानव-मात्र में निश्चित प्रकार का अपनमिली भाव उत्पन्न होता है और निश्चित उपचारों से मानव-मात्र में निश्चित प्रतिक्रिया होती है। परन्तु लालित्य-विवेचन के प्रयासों के लिए और भी काम की बात यह है कि मनुष्य-मात्र में इच्छा-शक्ति और क्रिया-शक्ति के कायदे-कानून भी एक ही जैसे हैं। इस शास्त्र का अन्वेषक हैरान होकर सोचता

है : क्या सारी एकता सतही है या इसके पीछे कोई विराट् शक्ति क्रियाशील है ? कौन है जो पदों की ओट में बैठा हुआ इस महती एकता को रूप दे रहा है ?

सर्वत्र मनुष्य ने उल्लास-चंचल होकर जड़ता के बन्धनों पर विजय पाने का प्रयास किया है। आरम्भ में उसने नृत्य-चारिका से और स्वर-सन्तान द्वारा इस बन्धन के विरुद्ध विद्रोह किया है और बाद में वाक्, मिथक, और भाव-मम्मूर्तन के द्वारा अपने भीतर किसी बन्धन-द्रोही व्याकुलता को रूप देने का प्रयास किया है। कहीं कुछ ऐसा है जो मनुष्य के आदि-उद्भव के समय से ही अपने को बन्धनमुक्त करने को लिए छटपटा रहा है। मानो रवीन्द्रनाथ शब्दों वह कातर भाव से कहता आ रहा हो— “आमि चंचल है, आमि सुदूरेर पियासी” (अभी, मैं चंचल हूँ, मैं सुदूर का प्यासा हूँ)। कौन-सी बात है यह ? कौन है वह जो नित्य नयी सर्जनाओं से अपने को उल्लसित करने का प्रयत्न करता आ रहा है ? जान पड़ता है यह उसका चैतन्य है, अनाविल व्यापक चित्तत्व उसी का अद्भुत और अक्लान्त प्रयत्न है, जो लालित्य-रचना के द्वारा नित्य बन्धनजयी होने की क्रिया से प्रकट हो रहा है। इस प्रयास को समझने के लिए उसकी इच्छा-शक्ति और क्रियाशक्ति का स्वरूप जानना तो आवश्यक है ही, यह भी आवश्यक है कि उसके प्रयत्नों में बाधा पहुँचानेवाले भौतिक और अन्य तत्त्वों का स्वरूप भी समझ लिया जाये। ऊपर के इन विचारों को संक्षेप में इस प्रकार रखा जा सकता है :

1. मानव-चित्त एक है। समष्टि-मानस में ही समान बोध के मान रहते हैं जो ‘नर्म’ कहे जाते हैं।
2. मनुष्य ने उल्लास की अवस्था में प्रथम आत्माभिव्यक्ति की थी, जिसका अन्तर्निहित उद्देश्य जड़ बाधाओं पर चैतन्य के विजयी होने का प्रयास था।
3. मण्डलावर्त्तन नृत्य के रूप में यह अभिव्यक्ति पूर्व-मानव-काल में ही हो चुकी होगी।
4. वाक्-तत्त्व का प्रथम उन्मेष मनुष्य की इच्छाशक्ति का प्रथम स्पष्ट विस्फोट है, जो शुरु में पद और पदार्थ के सम्पृक्त रूप में रहा होगा।
5. वाक्-तत्त्व वाह्यवस्तु के नामकरण का नहीं, अन्तःकरण के उल्लास-चंचल आश्चर्य का साधन था जो बाद में उल्लासदायक तत्त्व का वाचक हो गया।
6. वाक्-तत्त्व का स्फोट जहाँ पद और पदार्थ के विवेक का कारण बना, वहाँ उच्चारित शब्द की सीमाबोधकता का ज्ञान लेकर भी आया। इसीलिए पदार्थ-विवेक के साथ-ही-साथ मिथक तत्त्व भी माय-ही-माय पूरक के रूप में आविर्भूत हुआ।
7. पद-पदार्थ के विवेक ने अनुभूत तत्त्व की पूर्ण उपलब्धि में बाधा दी। इसीलिए मनुष्य की इच्छाशक्ति ने लालित्य तत्त्व का आश्रय लिया।

8. पद-पदार्थ-विवेक की पूर्ति मिथक से और इन दोनों की पूर्ति लालित्य-तत्त्व से की गयी ।
9. बाह्य पदार्थ को भाव-रूप में ग्रहण करना और गृहीत भाव की अभिव्यक्ति करना मनुष्य की ही विशेषता है ।
10. भाव-रूप में ग्रहण करना (इच्छा) और गृहीत भाव की पुनः अभिव्यक्ति करना (क्रिया) अपने-आपमें अन्त नहीं है । ये मनुष्य के अन्तर्निहित विशुद्ध चेतन्य के सहायक हैं ।
11. चैतन्य की सीमाहीन अभिव्यक्ति की व्याकुलता लालित्य तत्त्व का मूल उत्स है ।
12. व्याकुलता क्यों है, यह प्रश्न उचित और समावेश है ।

कलाकार की सिसृक्षा और सर्जन-सीमा

यह मानकर चलना चाहिए कि प्रत्येक मनुष्य में सौन्दर्य-रचना और सौन्दर्यानुभूति की योग्यता समान रूप से नहीं होती । इस असमानता का कारण क्या है, यह एक दूसरा प्रश्न है । कभी-कभी कला के इतिहास-लेखक कलात्मक अभिव्यक्ति की विकास-परम्परा का विकास दिखाते समय ऐसा मानकर चलते हैं कि विभिन्न देशों और कालों की जो कलाकृतियाँ संयोग से हमें उपलब्ध हो गयी हैं, वे घस्तुतः उस देश-विशेष या काल-विशेष की प्रतिनिधि रचनाएँ हैं और उस देश या काल-विशेष की सर्वोत्तम कृतियाँ हैं । परन्तु यह बात पूर्णतः सत्य नहीं है । जो कृतियाँ संयोग से मिल गयी हैं उनके रचयिता उस काल या देश के सर्वोत्तम रचयिता ही थे, यह बात जोर देकर नहीं कही जा सकती । कालयज्ञी होने का एकमात्र कारण सर्वोत्तमता ही नहीं होती । कई कारण ऐसे हो सकते हैं जिनसे रचना-विशेष सर्वोत्तम न होकर भी समय के प्रहार से बच जा सकती है । परन्तु हर काल और देश की अपनी सीमा होती है, यह बात कुछ निश्चय के साथ कही जा सकती है । उस सीमा का ज्ञान कलाकृति की महिमा के समझने में हमारा सहायक हो सकता है । परन्तु देश और काल की सीमाओं के साथ व्यक्ति की भी सीमा होती है । यह सीमा रचना-कौशल में और रचयिता की ग्राहिका शक्ति में निहित होती है । इसकी जानकारी आवश्यक है । इसे समझने के बाद ही हम कलाकार की रचनात्मक अभिव्यक्ति के महत्त्व को जान सकते हैं । हर्सेकोवित्स ने अनेक निरक्षर मानव-समाजों की कलाप्रवृत्तियों के अध्ययन के बाद पाया था

कि "विस्तृततम अर्थों में योग्यता द्वारा सम्पादित सामान्य जीवन का कोई भी ऐसा अलंकरण, जिसे वर्णनीय रूप प्राप्त है, कला कहा जा सकता है।" वे कहते हैं कि योग्यता ही कला-विदग्धता बन सकती है। यह योग्यता कला-विधि पर पूर्ण अधिकार से प्राप्त होती है जो समाज को सुन्दरतम सौन्दर्यात्मक कृतियाँ देती है। मम्मट आदि भारतीय आचार्यों ने काव्य के मुख्य हेतुओं में शक्ति, निपुणता और अभ्यास, तीनों को गिनाया था। केवल प्रतिभा, सौन्दर्य-रचना के लिए पर्याप्त हेतु नहीं है। व्यक्तिगत योग्यता और निरन्तर अभ्यास भी उतना ही आवश्यक तत्त्व है। हर्सेकोवित्स का कहना है कि जहाँ विदग्धता का प्रश्न नहीं उठता है वहाँ भी यदि कलाकार को अपनी अभिव्यक्ति में प्रभावयुक्त होना है तो उसमें योग्यता अपेक्षित है। रूप (form), कार्य (function) और डिजाइन किसी भी कला-रूप को कार्यान्वित करने के लिए आवश्यक है। सस्कृति और सौन्दर्य-चेतना के विकास और अभिव्यक्ति का अध्ययन करनेवाले विद्यार्थी को उन सारी अभिव्यक्तियों को कला के रूप में ग्रहण करना चाहिए, जिन्हें लोग जीवन-सौन्दर्य में वृद्धि करने का साधन समझते हैं। इस बात को स्वीकार करते ही हम उस महत्त्वपूर्ण प्रश्न के सम्मुखीन होते हैं कि कलाकार रूप को क्या बना ही ग्रहण कर सकता है जैसा वह अपने आपमें प्रतिभात होता है। कलाकार की रचना-प्रक्रिया में रूढीकरण, यथार्थ, प्रतीकीकरण और वस्तुपस्थापन (representation) का क्या स्थान है? वे कलाकार की सीमाएँ हैं या सहायक?

पहले रूप को लिया जाये। आपात-दृष्टि से यह जान पड़ेगा कि रूप-सर्जना कलाकार का मुख्य उद्देश्य है। अगर कलाकार रूप की सृष्टि नहीं करता तो वह कुछ भी नहीं करता। कवि, नाटककार, गीतकार, चित्रकार और मूर्तिकार का मुख्य उद्देश्य है, रूप देना। परन्तु रूप किसे दिया जाना है? जो कुछ देखा है उसे, या जो कुछ समझा है उसे? साधारणतः यह माना जाता है कि जो वस्तु जैसी दिखती है उसे ज्यो-का-र्यों चित्रित कर देना व्यक्ति-निरपेक्ष दृष्टि है, और दृष्ट वस्तु को जैसा समझा है उस समझ को रूप देना व्यक्ति-सापेक्ष दृष्टि है। ससार के अनेक मनीषी विद्वानों ने कलात्मक अभिव्यक्ति का विकास दिखाने समय रूप को यथादृष्ट भाव से चित्रित करने के कौशल को ही कलात्मक विकास की कसौटी मान लिया है। इसे यथार्थवाद का विकासक्रम दिखाने का नाम दिया गया है। किसी युग-विशेष या देश-विशेष के चित्रित पशुपक्षियों, पेड़-पौधों और विभिन्न मानवाकृतियों की यथार्थता को ही सर्जनात्मक उत्कर्ष की कसौटी मानना बहुत संगत नहीं कहा जा सकता। धीरे-धीरे कला-समीक्षक इस बात को अनुभव करने लगे हैं। वस्तुतः किसी वस्तु को यथादृष्ट रूप में व्यक्ति-निरपेक्ष दृष्टि से चित्रित करना केवल बात-की-बात है। मानव-चित्त निरन्तर इन्द्रियों के माध्यम से चित्रगत अनुभूतियों को मंचालित करता रहता है। व्यक्ति-निरपेक्ष या घनासक्त चिन्तन एक प्रकार का प्रयत्न मात्र है। कोई वस्तु मात्रा में अधिक या कम वस्तु-निरपेक्ष हो सकती है; कलाकार यदि चाहता है कि वह द्रष्टव्य को

यथा-दृष्ट रूप में चित्रित करे तो वह बहुत-कुछ वैसा कर सकता है। परन्तु कभी भी वह फोटो के समान ज्यों-का-त्यों बिल्कुल नहीं चित्रित कर सकता। वस्तुतः कैमरे के लेन्स का 'यथादृष्ट' और चक्षुःकनीनिका का 'यथादृष्ट' एक तरह का हो ही नहीं सकता। चक्षुःकनीनिका का यथादृष्ट निरन्तर मानस-अनुभूतियों से प्रभावित होता रहता है। उसमें चित्रवाह का दबाव बराबर बना रहता है। यहाँ तक कि जब चित्रकार व्यक्ति-निरपेक्ष या हू-ब-हू चित्रण करना चाहता है, तो उसका यह प्रयास भी चित्र-प्रवाह के दबाव का ही एक रूप है। इस सम्बन्ध में स्वयं चित्रकारों के अनुभव बहुत ही मनोरंजक और धर्मपूर्ण हैं। लुडविग रिस्तर नामक जर्मन विद्वच्चित्रि ने अपनी आत्मकथा में एक प्रसंग का उल्लेख इस प्रकार किया है :

"एक बार वह अपने तीन मित्रों के साथ तिबोली (Tivoli) की सुप्रसिद्ध सुन्दरस्थली को आँकने गया था। इन चित्रकारों के हाथ में कठोर नोकवाली पेंसिले-भर थी। उसी समय कुछ फ्रान्सीसी चित्रकार भी वहाँ आये थे जो सब प्रकार के साज-सामान से लैस थे। जर्मन चित्रकारों ने अचरज-भरी दृष्टि से उनके सामान को देखा था। इन चित्रकारों ने बड़ी सूक्ष्मता के साथ उस रम्य-स्थली की प्रतिकृति आँकी। उन्होंने एक-एक घास का ध्यौरेवार चित्रण किया। चित्र प्रस्तुत हो जाने के बाद चारों मित्र मिलान करने बैठे। उन्हें यह देखकर आश्चर्य हुआ कि चारों चित्र एकदम भिन्न थे। जो चित्रकार उनमें सर्वाधिक उदात्त प्रकृति का था उसके चित्र में नीले रंग पर अधिक जोर था।" यह संस्मरण ई. एच. गोम्ब्रिख की पुस्तक 'आर्ट एण्ड इल्यूजन' (पृ. 55) से लिया गया है। गोम्ब्रिख ने लिखा है कि इस संस्मरण को पढ़कर उन्हें एमिल जोला की कला-विषयक उस परिभाषा की याद आयी जिसमें जोला ने कलाकृति को "किसी विशिष्ट मानसिक शक्ति द्वारा देखा हुआ प्रकृति का एक कोना" कहा था।

सब लोग इसे जोला की भाँति मानसिक वृत्तिमाँ (temperament) नहीं कहेंगे। कुछ लोग इसे कलाकार का निजी व्यक्तित्व कहते हैं। नाम चाहे जो भी दिया जाय, वास्तविकता यह है कि 'ज्यों-का-त्यों' चित्रण भी सबका एकरूप नहीं होता और हर कलाकार का अपना-अपना रंग उस पर चढ़ा होता है। लेखक की मानसिक वृत्ति या व्यक्तित्व के कारण आलेख्य में कुछ घट-बढ़ होती है। उसका नवीकरण या विशेषीकरण हो जाता है। यह विशेषीकरण जितना ही अधिक होगा, उतना ही चित्र विषयपरक या सन्जैक्टिव होगा और इसे दबाने का जितना ही अधिक प्रयास होगा, उतना ही वह विषय-परक या आन्जैक्टिव होगा। किसी विषय को आत्म-निरपेक्ष चित्रित करना प्रयत्न-साध्य है। कैमरा में वह अपनी चरम सीमा पर होता है, क्योंकि वहाँ आत्मपरक तत्त्वों के दबाने की जरूरत ही नहीं होती—वहाँ आत्मपरक तत्त्व का एकान्त अभाव होता है। पर मनुष्य उसे दबाने का प्रयास करता है, सर्वथा दबा नहीं पाता। रिस्तर की कहानी बताती है कि अत्यधिक सावधान होने पर भी आत्मपरक तत्त्व आ ही जाते हैं। विषयपरक

समय सुप्रसिद्ध जनवृत्तशास्त्री हर्सेकोवित्स ने लिखा है कि "वास्तव में स्पष्टतम फोटो भी कैमरे से दिखायी देनेवाली वस्तु की व्याख्या मात्र है। हम तस्वीरें देखने के इतने श्रम्यस्त हो गये हैं कि हमें ध्यान ही नहीं रहता कि उसमें तीन आयामोवाले जगत् को सिर्फ दो आयामों में दिखाया जाता है या वह रंगों के परिवेश को काली और सफेद रचनाओं में बदल दिया करता है। चूंकि फोटो एक व्याख्या है और उसके देखनेवाले को यदि उसके वास्तविक अर्थ को ग्रहण करना है तो उस उसके रूप-पक्ष और छाया-पक्ष (फार्म और शैडिंग) का ज्ञान होना अत्यावश्यक है। एक बार संकेत समझ जाने पर अन्य कलारूपों की तुलना में फोटो को समझना आसान होता है। अन्य कलारूपों की व्याख्या फोटो की तुलना में अधिक मनमाने ढंग से सम्भव है। इसी अर्थ में फोटो यथार्थवादी चित्र है।" इसी वक्तव्य का एक ध्यान देने योग्य पक्ष यह है कि फोटो-चित्र में दर्शक की सर्जनात्मिका कल्पनावृत्ति काम करती रहती है, जबकि अन्य कला-कृतियों में कलाकार की सर्जनात्मिका कलावृत्ति भी काम करती रहती है। दर्शक की कल्पनावृत्ति कितनी सर्जनात्मक हुआ करती है, इसका एक मनोरंजक प्रयोग बालको को दिखाये हुए फोटो-चित्रों की व्याख्या द्वारा किया गया है। प्रायः देखा गया है कि बालक किसी फोटो-चित्र को देखकर पूरी कहानी गढ़ लिया करते हैं। हर्सेकोवित्स का कहना है कि "यथार्थवाद की उत्तम परिभाषा यही हो सकती है कि यह कला में यथार्थता प्राप्त करने का प्रयास है।" यह बात इस प्रकार भी कही जा सकती है कि यथार्थवादी या विषय-प्रधान चित्रणवादी अपने-आपको यथासम्भव भ्रमल गतने का प्रयत्न करता है। परन्तु कुछ कलागत रुढ़ियों और प्रतीकों का सहारा उसे भी लेना पड़ता है। जो लोग कलाकृति का ठीक-ठीक आनन्द अनुभव करना चाहते हैं, उन्हें इन रुढ़ियों और प्रतीकों की जानकारी होनी ही चाहिए। हर्सेकोवित्स ने इस बात को कई उदाहरणों में स्पष्ट किया है। अफ्रीका के योहवा नृत्य में एक प्रकार का नकली चेहरा या मास्क का प्रयोग किया जाता है। इसके प्ररूप को यूरोप और अमरीका के अनेक विद्वान् कला-समीक्षकों ने गलत समझा है। जिस जाति में यह नृत्य प्रचलित है उसके शिल्पी कुछ रुढ़ियों और प्रतीकों को अनापास ही सहज ढंग से व्यवहार में लाते हैं, जबकि सम्य कहे जानेवाले कई कला-समीक्षक उनके बारे में एकदम अनभिज्ञ होते हैं। इन कला-समीक्षकों ने इन नकली चेहरों की गलत व्याख्या की है। हर्सेकोवित्स कहते हैं कि यह प्ररूप अमरीका और यूरोप के विद्वान् और सहृदय कला-समीक्षकों द्वारा मानव-चेहरे का रूढ़ीकरण कहा गया है, जिसमें कि चेहरे और तिर के अनुपातों को बदलकर पिण्डों की कुशल अभिव्यक्ति दिखायी गयी है। सदा ही यह चर्चा इस नकली चेहरे को लम्ब स्थिति में रखकर की गयी है, इस दृष्टिक्रम (perspective) में अवश्य ही इसकी विकृतियाँ उभर आती हैं जो कि कला की आलोचना के मृदम विप्लेषण को जन्म देती है। "यह नकली चेहरा जो पड़ी स्थिति में प्रयोग के लिए बनाया गया है, इसी भावे में 'नकली चेहरा' है कि इसे पहनकर व्यक्ति

अपने असली रूप को छिपा लेता है। इसे सिर के सारे ऊपर पहना जाता है और इससे निकले हुए लम्बे रेशों से, जो कि पहननेवाले के सारे शरीर को ढँक लेते हैं, छिपाने का कार्य सम्पन्न होता है।” हर्सेकोवित्स ने इसके दूसरे रूप का भी चित्र दिया है। यह दिखाता है कि योस्ट्वा इसे कैसे देखते हैं और कलाकार उसे किस भाँति दिखाना चाहता था। यहाँ पर ‘विकृति’ (distortion) अगले भाग को छोटा करने की एक कुशल विधि है, जो कि कल्पित परम्परागत शैली की अभिव्यक्ति को एक कलात्मक, यथार्थवादी चित्रण बनाती है। इस प्रकार प्रचलित व्याख्या एक सुविचारित भ्रान्त वक्तव्य है।

स्पष्ट है कि द्रष्टा के भीतर सदा कोई कार्यतत्पर सर्जक विद्यमान होता है। वह दृष्ट वस्तु को अपनी जानकारी की सीमाओं से केवल वेष्टित ही नहीं करता, उसे नया अर्थ भी प्रदान करता है। कलाकार भी मूलतः द्रष्टा और सर्जक है। वह बाह्य जगत् को देखता है और दृष्ट वस्तु को अपनी जानकारी या अनुभव की सीमा से वेष्टित करता है तथा अर्थ जोड़ने का प्रयास करता है। यह जानकारी या अनुभव चेतन धर्म है। सब समय कलाकार एक ही प्रकार की मानसिक स्थिति में नहीं रहता। कुछ बातें तो वह परम्परा से गृहीत रूप में यन्त्रवत् कर देता है। कुछ में तात्कालिक मनोभाव के अनुसार नवीन अर्थ देने का प्रयास करता है। रूढ़ियों, अभिप्रायों, प्रतीकों और परिपाटी-विहित साज-सज्जा में वह बहुत-कुछ यन्त्रवत् काम करता है। इसमें उसका अभ्यास और उसकी निपुणता उसे सफलता प्रदान करती है। जिन कलाकारों में रचना की सहज शक्ति नहीं होती, वे यही रुक जाते हैं।

एक उदाहरण कविता से लिया जाय। कवि भेलम के वक्रस्रोत को सन्ध्या की लाल आभा से आच्छादित देख रहा है। उसी समय हस-जातीय पक्षियों की एक पंक्ति (बलाका-भक्ति) उड़ती चली आयी। कवि ने पहले तो इसी मनोरम चित्र को देखा। उसने उसे ज्यों-का-त्यों आँकने का प्रयास किया। जो-जो बातें उसे ऐसी लगी कि पाठक को मनोग्राह्य नहीं होंगी, उनके लिए उसने उपमानों का सहारा लिया और प्रयत्न किया कि सौन्दर्य जैसा उसे दिख रहा है वैसा ही पाठक को अवितथ रूप में हृदयगम हो जाये। यथार्थ चित्रण का प्रयास यही तक समाप्त हो जाता है। इसके बाद उसके चित्र की अनुभूतियाँ उबेल हो उठती हैं। वह ऐसा कुछ देखने और सुनने लगता है जो अन्य द्रष्टा के लिए सम्भव नहीं है। अन्य द्रष्टा भी वहाँ कुछ ऐसा अनुभव कर सकता है जो उसका एकान्त निजी हो, परन्तु ऐसा सम्भव है कि वह अनुभूति को रूप नहीं दे पाता। कवि अपनी अनुभूति को रूपायित करता है। नये चित्र, नयी ध्वनियाँ, नये राग, नया दर्शन एक-पर-एक इस प्रकार आते-जाते हैं, जैसे कोई चतुर जादूगर एक मूर्ति में से सैंकड़ों मूर्तियाँ निकालकर रख देता है। कविता कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर की है। उसका हिन्दी रूपान्तर इस प्रकार हो सकता है :

‘सन्ध्या की लालिमा में झिलमिनाता हुआ भेलम का यह बाँका स्रोत
अन्धकार में मलिन हो गया, मानो म्यान में ढँकी हुई

श्रीकी तलवार हो ।

दिन के भाटे की समाप्ति के बाद आया रात का ज्वार

अपने काले जल में बहकर आते हुए नक्षत्र-पुष्पो को निते हुए,

ग्रंघेरे में गिरि-तट की तलहटी में

कतार-के-कतार देवदारु वृक्ष (सड़े हैं)

ऐसा लगा कि सृष्टि मानों स्वप्न में कुछ कहना चाहती है,

(परन्तु) स्पष्ट कह नहीं पा रही है,

(और) उस अव्यक्त ध्वनि का पुंज घुमड़ रहा है (उसके हृदय में)

अचानक सुनायी पड़ी उसी समय

सन्ध्या के आकाश में

शब्द की विद्युत-छटा, शून्य के प्रान्तर में

क्षण-भर में फैल गयी दूर से और भी दूर ।

हे हंस बलाका,

मत्त हैं तुम्हारी पाँखें झंझा-मद के रस से,

पुंजीभूत आनन्द के अट्टहास से,

विस्मय का जागरण तरंगित करके चल पड़ी हैं आकाश में ।

पाँखों की वह ध्वनि

(वह) शब्दमयी अप्सरा है

जो स्तब्धता का तपोभंग करके चली गयी ।

सिहर उठी अन्धकारमग्न गिरिश्रेणी

सिहर उठा देवदारु का बन ।

जान पड़ा (तुम्हारे) पाँखों की यह वाणी

ले आयी

केवल एक क्षण के लिए

पुलकित निश्चल के अन्तरतर में

वेग का आवेग ।

पर्वत होना चाहता है निरुद्देश्य मेघ,

वृक्ष श्रेणी चाहती है, पक्ष पसारकर

मिट्टी का बन्धन तोड़कर

उसी शब्दरेखा को पकड़कर अचानक दिशाहारा होना,

आकाश का बिनारा ढूँढना ।

इस सन्ध्या का स्वप्न टूट रहा है, वेद-

में जाग उठी है

यात्रा के

रागी !

बज उठी

"यह

में,

हे हंस बलाका,
आज रात को तुमने मेरे निकट स्तब्धता का ढक्कन खोल दिया है,
सुन रहा हूँ इस नीरवता के तले
शून्य में जल में स्थल में
इसी प्रकार पंखों के उड़ाम-चंचल शब्द ।

तृणदल
मिट्टी के आसमान में पख फड़फड़ा रहे हैं
(और) मिट्टी के ग्रन्थकार के नीचे किसे क्या पता है (कि)
अंकुरों के पख फैला रही है
लाख-लाख बीजों की बलाकाएँ ।

आज मैं देख रहा हूँ
यह पर्वतश्रेणी, यह वन,
चल पड़े है उन्मुक्त पंख फैलाये हुए
द्वीप से द्वीपान्तर को, अज्ञात से और भी अज्ञात की ओर
नक्षत्रों के पंख के स्पन्दन से
चमक उठता है ग्रन्थकार आलोक के क्रन्दन से ।
सुना मैंने मानव के न जाने कितने सन्देश दल बाँधकर
अलक्षित मार्ग से उड़े चले जा रहे हैं
अस्पष्ट अतीत से अस्फुट सुदूर युगान्तर की ओर,
सुना (मैंने) अपने अन्तर में
असंख्य पक्षियों के साथ
दिन-रात

यह घर-झोड़ पंछी दोड़ रहा है आलोक में, ग्रन्थकार में
(न जाने) किस पार से किस पार की ओर ।
ध्वनित हो उठा है शून्य निखिल (विश्व) के पंखों के इस गान से
"यहाँ नहीं, और कहीं, और कहीं, कहीं और ।"

स्पष्ट ही यह देखना एक विशेष प्रकार का देखना है । बहुत संस्कारी चित्त ही बलाका-शक्ति की उड़ान में समस्त मृष्टि में व्याप्त उड़ाम-चंचल जीवनी शक्ति की उड़ान को इस प्रकार प्रत्यक्ष करा सकता है । मानवमस्कारी चित्त अनेक अनुभूतियों और जानकारीयों से गठित होता है । एक वस्तु को देखकर उसके अनेक संस्कार उसी प्रकार झनझना उठते हैं जिन प्रकार गततार धीपा के एक तार को छेड़ने पर सभी जगहों में रणितध्वनि उत्पन्न कर देते हैं । यहाँ हम केवल यह दिखाना चाहते हैं कि देखना केवल बाह्य वस्तु को निर्जीव छाप पढ़ने की प्रक्रिया नहीं है । मनुष्य का गर्जक चित्त उसे अनेक रागों, रूपों, छन्दों, वर्णों में प्रतिफलित करके देखता है । कलाकार रचना करने के पहले कुछ जानता है और कुछ देखता है और फिर बाद में उस मन-ही-मन रची वस्तु को नये विरे

वाँकी तनवार हो ।

दिन के भाटे की समाप्ति के बाद आया रात का ज्वार

अपने काले जल में बहकर भाते हुए नक्षत्र-पुष्पों को लिये हुए,

झेंघरे में गिरि-तट की तलहटी में

कतार-के-कतार देवदारु वृक्ष (राड़े हैं)

ऐसा लगा कि सृष्टि मानों स्वप्न में मृद्य कहना चाहती है,

(परन्तु) स्पष्ट कह नहीं पा रही है,

(और) उस अत्यन्त ध्वनि का पुंज घुमड़ रहा है (उमके हृदय में)

अचानक सुनायी पड़ी उसी समय

सन्ध्या के आकाश में

शब्द की विद्युत्-छटा, शून्य के प्रान्तर में

क्षण-भर में फैल गयी दूर से और भी दूर ।

हे हंस बलाका,

मत्त है तुम्हारी पाँखें भ्रंशा-मद के रम से,

पुंजीभूत आनन्द के भट्टहास से,

विस्मय का जागरण तरंगित करके खल पड़ी है आकाश में ।

पाँखों की यह ध्वनि

(वह) शब्दमयी ध्वंसरा है

जो स्तब्धता का तपोभंग करके खसी गयी ।

सिहर उठी अन्धकारमग्न गिरिश्रेणी

सिहर उठा देवदारु का वन ।

जान पड़ा (तुम्हारे) पंखों की यह वाणी

ले आयी

केवल एक क्षण के लिए

पुलकित निश्चल के अन्तरतर में

वेग का आवेग ।

पर्वत होना चाहता है निरुद्देश्य मेघ,

वृक्ष श्रेणी चाहती है, पंख पसारकर

मिट्टी का वन्यन तोड़कर

उसी शब्दरेखा को पकड़कर अचानक दिशाहारा होना,

आकाश का किनारा ढूँढना ।

इस सन्ध्या का स्वप्न टूट रहा है, वेदना की तरंगें जाग उठी हैं

मुदूर की यात्रा के लिए

हे पंखों के बैरागी !

बज उठी है (यह) व्याकुल वाणी निखिल (विश्व) के प्राणों में,

“यहाँ नहीं, यहाँ नहीं, और कहीं ।”

—वह और क्या हो सकता है ?

—वह अगर ऐसा न हो तो रंगों का हास्यास्पद खिलवाड़ हो जाय ।

—हाँ ठीक है । लेकिन उन रूपों के बारे में आपका क्या मत है, जब आसमान में बादल छँटने लगते हैं और हम किन्नर, हिरन, भेड़िए, घोड़े आदि का रूप देखते हैं । वे भी क्या अनुकृति मात्र है ? क्या ईश्वर भी चित्रकार है जो खाली समय में इस प्रकार के चित्र बनाकर अपना मनोविनोद किया करता है ?

दोनों ने स्वीकार किया कि ऐसी बात नहीं है । मेघों में दिखायी देनेवाले ये रूप अपने-आपमें कोई अर्थ नहीं रखते । यह तो हम देखनेवाले हैं जो स्वभावतः अनुकृति में अभिरुचि रखते हैं और फटते मेघों के विभिन्न अवयवों को जोड़-तोड़कर आकृति की कल्पना कर लिया करते हैं ।

अपोलोनियस ने फिर कहा—इसका क्या यह अर्थ नहीं है कि अनुकृति भी दो प्रकार की होती है ? इसका एक पक्ष है हाथ से और मन से किसी वस्तु की आकृति बनाना और दूसरा पक्ष है केवल मन से साम्य उत्पन्न कर लेना । द्रष्टा का मन भी अनुकृति का हिस्सेदार है । एकरंगे चित्र और ताम्रोत्कीर्ण मूर्ति में भी हमें साम्य (रिजेम्ब्लेस) दिखायी देता है—हम उसे रूप और अभिव्यक्ति की भाँति देखते हैं । यहाँ तक कि यदि हम इन भारतीयों की आकृति सफेद लड़िया मिट्टी से भी बनाये तो इनकी चपटी नाक, घुँघराले बाल और मजबूत जबड़े हमें उन्हें वैसा ही देखने को प्रेरित करेंगे जैसा कि वे वस्तुतः हैं । इसलिए मुझे कहना चाहिए कि जो लोग चित्र देखते हैं उनमें भी अनुकरणात्मक शक्ति (imitative faculty) होनी चाहिए और कोई भी चित्र-लिखित घोड़े या बाल को तब तक नहीं समझ सकता जब तक वह यह न जाने कि ये जन्तु कैसे होते हैं ।

अपोलोनियस ने यहाँ जिस वस्तु को 'इमिटेटिव फैकल्टी' या अनुकरणात्मक प्रवृत्ति कहा है, वह वस्तुतः मानव-वैतन्य की वह विशिष्ट शक्ति है जो द्रष्टा के चित्त में रूप-कल्पना को प्रेरित करती है । इन दिनों मनोविज्ञान में प्रोजेक्शन के जो प्रयोग किये जाते हैं उनसे अपोलोनियस की बतायी हुई इस प्रवृत्ति का रहस्य अधिक स्पष्ट होता है । Rorschach Test में स्याही के धब्बों में रूप-कल्पना के प्रयोग किये जाते हैं । आदिम मनुष्य ने पर्वतों, झरनों, अरण्याँ में, चाँदनी और उषा में, वृक्ष, लता और उजाड़ में रूप-कल्पना की थी जो धीरे-धीरे सामाजिक स्वीकृति पाकर पौराणिक गाथाओं में बदल गयी । जहाँ अर्थ नहीं है, या कम-से-कम मनुष्य की तर्कानुगामिनी बुद्धि अर्थ नहीं देख पाती, वही अर्थ खोजने की यह रहस्यमयी शक्ति मानवात्मा में विद्यमान है । नक्षत्र-व्यूह में रूप की कल्पना और फिर उनकी निरन्तर विद्यमान एक ही स्थिति की व्याख्या के लिए अतीत व्यापार की कल्पना भारत और यूनान के पौराणिक आख्यानो में भरी पड़ी है । रूप-कल्पना के अर्थानुसन्धान की यह वृत्ति इतनी स्पष्ट है कि बहुत-से चतुर शिक्षकों ने अपने विद्यार्थियों को रूप-निर्माण-कला की शिक्षा के लिए इसे उपयुक्त माध्यम के रूप में स्वीकार किया है । अलेक्जेंडर कोजेन ने एक विचित्र पुस्तक

—वह और क्या हो सकता है ?

—वह अगर ऐसा न हो तो रंगों का हास्यास्पद खिलवाड़ हो जाय ।

—हाँ ठीक है । लेकिन उन रूपों के बारे में आपका क्या मत है, जब आसमान में बादल छँटने लगते हैं और हम किन्नर, हिरन, भेड़िए, घोड़े आदि का रूप देखते हैं । वे भी क्या अनुकृति मात्र हैं ? क्या ईश्वर भी चित्रकार है जो खाली समय में इस प्रकार के चित्र बनाकर अपना मनोविनोद किया करता है ?

दोनों ने स्वीकार किया कि ऐसी बात नहीं है । मेघों में दिखायी देनेवाले ये रूप अपने-आपमें कोई अर्थ नहीं रखते । यह तो हम देखनेवाले हैं जो स्वभावतः अनुकृति में अभिरुचि रखते हैं और फटते मेघों के विभिन्न अवयवों को जोड़-तोड़कर आकृति की कल्पना कर लिया करते हैं ।

अपोलोनीयस ने फिर कहा—इसका क्या यह अर्थ नहीं है कि अनुकृति भी दो प्रकार की होती है ? इसका एक पक्ष है हाथ से और मन से किसी वस्तु की आकृति बनाना और दूसरा पक्ष है केवल मन से साम्य उत्पन्न कर लेना । द्रष्टा का मन भी अनुकृति का हिस्सेदार है । एकरंगे चित्र और ताम्रोत्कीर्ण मूर्ति में भी हमें साम्य (रिज्मेम्बलेंस) दिखायी देता है—हम उसे रूप और अभिव्यक्ति की भाँति देखते हैं । यहाँ तक कि यदि हम इन भारतीयों की आकृति सफेद खडिया मिट्टी से भी बनायें तो इनकी घपटी नाक, घुँघराले बाल और मजबूत जबड़े हमें उन्हें वैसा ही देखने को प्रेरित करेंगे जैसा कि वे वस्तुतः हैं । इसलिए मुझे कहना चाहिए कि जो लोग चित्र देखते हैं उनमें भी अनुकरणात्मक शक्ति (imitative faculty) होनी चाहिए और कोई भी चित्र-लिखित घोड़े या बैल को तब तक नहीं समझ सकता जब तक वह यह न जाने कि ये जन्तु कैसे होते हैं ।

अपोलोनीयस ने यहाँ जिस वस्तु को 'इमिटेटिव फैकल्टी' या अनुकरणात्मक प्रवृत्ति कहा है, वह वस्तुतः मानव-धैतन्य की वह विशिष्ट शक्ति है जो द्रष्टा के चित्त में रूप-कल्पना को प्रेरित करती है । इन दिनों मनोविज्ञान में प्रोजेक्शन के जो प्रयोग किये जाते हैं उनसे अपोलोनीयस की बतायी हुई इस प्रवृत्ति का रहस्य अधिक स्पष्ट होता है । Rorschach Test में स्याही के धब्बों में रूप-कल्पना के प्रयोग किये जाते हैं । आदिम मनुष्य ने पर्वतों, झरनों, झरण्याँ में, चाँदनी और उषा में, वृक्ष, लता और उजाड़ में रूप-कल्पना की थी जो धीरे-धीरे सामाजिक स्वीकृति पाकर पौराणिक गाथाओं में बदल गयी । जहाँ अर्थ नहीं है, या कम-से-कम मनुष्य की तर्कानुगामिनी बुद्धि अर्थ नहीं देख पाती, वही अर्थ खोजने की यह रहस्यमयी शक्ति मानवात्मा में विद्यमान है । नक्षत्र-व्यूह में रूप की कल्पना और फिर उनकी निरन्तर विद्यमान एक ही स्थिति की व्याख्या के लिए अतीत ध्यापार की कल्पना भारत और यूनान के पौराणिक आख्यानों में भरी पड़ी है । रूप-कल्पना के अर्थानुसन्धान की यह वृत्ति इतनी स्पष्ट है कि बहुत-से चतुर शिक्षकों ने अपने विद्यार्थियों को रूप-निर्माण-कला की शिक्षा के लिए इसे उपयुक्त माध्यम के रूप में स्वीकार किया है । अलेक्जेंडर कोजेन ने एक विचित्र पुस्तक

लिखी है, जिसमें उन्होंने यदुच्छ्रोणनम्प गम्बो मे चित्र-निर्माण की गमाह दी है। इस पुस्तक का नाम है—A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Andse (A. I. P.-155-156)। इस प्रकार की गमाह पम्पिटी-विहित कला-निर्माण-गम्बो के प्रति विरोध हो रही जायेगी, परन्तु यह प्राचीन काल में भी लिखी-न-लिखी रूप में प्रचलित रही है। दम्बो शताब्दी के भारतीय धानकारिक राजनेसर ने दम्बो काव्य-मीमांसा में कविशिक्षा के मिलने-जुमने विधान की पर्चा की है। दम्बे धनुगार निधायो कवि केवल छन्द बनाने के अध्यास के लिए निरर्थक ध्वनियों में श्लोक बनाया करता था और उमका गुण बुद्धियम में उन शब्दों में धर्म मोत्रवर उमका दम्बाह बढाया करता था।

पम्बो या छँटेने वादलों में रूप-नल्पना निरर्थक ध्वनियों में धर्म मोत्रने के प्रयास से सुलनीय हो गम्बो है। परन्तु दम्बका उत्तम रूप पूर्वकालीन पौराणिक आख्यानों और परवर्त्तों काव्यों में रूपक और उत्प्रेक्षा-विधान में दृष्टिगोचर होगा। चीन के चित्रकार मुंग-ति (म्यारहवीं शताब्दी) ने ज्येन-युंग-मिह की आलोचना करते हुए कहा था कि मुंगारे चित्रों का तकनीकतो ठीक है मगर इसमें प्राकृतिक प्रभाव नहीं है। उमने दम्ब प्राकृतिक प्रभाव (नेचुरल एफ़ेक्ट) को ले घाने के लिए इस प्रकार की गमाह दी—“पुरानी दीवारों के पम्बो को देखो, या फिर दीवार पर रेशमी कपड़े का एक टुकड़ा माट दो और उमके पुराने होने की प्रक्रिया को देखो। जब रेशम का कपड़ा मड़ जायेगा तो उममें कुछ धंश बच जायेगा, कुछ भीना पड़ जायेगा और कुछ भड़ जायेगा। जो बच जाये उमे पहाड़ बना दो, निम्नतर भाग को पानी बना दो और छेद को दर्रे बनाओ। टूटी जगहो को जनघारा बनाओ। हल्की जगहो को अपने नजदीक का और गहरे रंग की जगहों को दूर का हिस्सा बनाओ। सारी बातों को मन में धारण करो। खूब ध्यान से देरोगे तो फिर धीरे-धीरे आदमी, बिड़िया, पोषे, दररत उसमें दिखने लगेंगे। अब अपनी तूली चलाओ।” (A. I. P.-158)। कोरेन से भी पहले लियोनार्दो दा विंची ने भी इस प्रकार की सलाह दी थी और कोरेन को अपनी पुस्तक लिखने में उसमें प्रेरणा भी मिली थी। कहने का तात्पर्य यह है कि बहुत पहले से मनुष्य की इस सहज सर्जना वृत्ति को पहचाना गया था और उसे उपयोगी बनाने का यत्न भी किया गया था। वस्तुतः अपोलोनियस इस शक्ति को अनुकरणात्मक प्रवृत्ति इसलिए कह गये हैं कि वे यूनानी आचार्यों के ‘अनुकरण’ शब्द से प्रभावित थे। यह भी कह सकते हैं कि अनुकरण शब्द का प्रयोग हम जिस संकुचित अर्थ में करते हैं, वह यूनानी आचार्यों के अभिप्रेत अर्थ से भिन्न है। वे इस शब्द का प्रयोग अधिक व्यापक अर्थ में करते हैं, नहीं तो वादलों में घोड़ा या बैल की कल्पना को अनुकरण नहीं कहा जा सकता। यह एक प्रकार का अनुभवन है। यह बात और भी स्पष्ट हो जाती है जब हम उनके अन्तिम निष्कर्ष को पढ़ते हैं कि “कोई भी चित्रलिखित घोड़े और बैल को तब

तक नहीं समझ सकता जब तक वह यह न जाने कि ये जन्तु कैसे होते हैं।" इसका मतलब यह हुआ कि अपोलोनियस के मत से रूप-कल्पना ज्ञानपूर्वा होती है। हम देखते हैं और हम उसमें रूप-रचना करते हैं, क्योंकि वैसे रूप का हम पहले से ज्ञान रहता है। यह अनुभवन की प्रक्रिया है। इस अनुभूत वस्तु को पुनः रूपायित करना अनुकरण होगा, जो वस्तुतः हिन्दी में प्रचलित 'अनुकरण' के शब्दार्थ से कुछ अधिक अर्थ रखता है।

कहने का सात्पर्य यह है कि द्रष्टा के अन्तर्जगत् में सदा सर्जनात्मिका कल्पना-वृत्ति काम करती रहती है। रूपकार भी स्थूल रूप-रचना के पूर्व द्रष्टा की अवस्था में रहता है। वह देखता है, अपने अनुभवों और जानकारीयों से दृष्ट वस्तु को नया रूप देता है और फिर उस मानस-मूर्ति को नये सिर से स्थूल इन्द्रियग्राह्य रूप देने का प्रयास करता है। सभी मनुष्य मानस-मूर्तियों को ठोस रूप में उतार नहीं सकते। जो उतार भी सकते हैं उनकी योग्यता समान नहीं होती। जो भाव मन में आया है उसे चित्र में, मूर्ति में, काव्य में, उमी प्रकार चित्रित करना कठिन काम होता है। जड़-तत्त्व जो साधन के रूप में व्यवहृत होता है, निरन्तर बाधा या प्रतिरोध उत्पन्न करता रहता है। चित्रत्व की सर्जनात्मिका कल्पना-वृत्ति गतिरूपा है, जिन जड़ साधनों के सहारे उसे स्थूल मूर्ति रूप में बदलना होता है वे स्थिति-रूप होते हैं, द्रव्य शुरू होता है। कई बार शिल्पी सफल होता है, कई बार नहीं हो पाता। ज्यों-की-ज्यों मानस-मूर्ति शायद ही रूपायित हो सकती हो। रूप का बाना धारण कर प्रायः वह कुछ-का-कुछ ही जाता है। महादेवी वर्मा ने कवि की ओर से इस लाचारी को प्रकट करते हुए कहा है—“मैं अपने ही बेसुधपन में लिखती हूँ कुछ, कुछ लिख जाती।”

कलाकार के मानस-जगत् में जो मानस-मूर्ति का रूप होता है, वह जब भौतिक सामग्रियों के सहारे प्रकट होने लगता है तो सब समय ज्यों-का-त्यों नहीं उतर पाता। मूर्तिकार जब अपनी मानस-कल्पना को पत्थर और छेनी की सहायता में इन्द्रिय-ग्राह्य ठोस रूप में बदलना चाहता है तो कई बाधाएँ जड़-तत्त्व की ओर से उपस्थित होती हैं। पत्थर ठीक नहीं हो सकता, छेनी काम करने में असमर्थ सिद्ध हो सकती है, जिस स्थान पर बैठकर वह काम कर रहा है वहाँ की सर्दी-गर्मी कुछ प्रभाव पैदा कर सकती है, मक्खियाँ-मच्छर या मनुष्य भी बाधा उपस्थित कर सकते हैं। प्राकृतिक शक्तियाँ, जो मानव-शक्ति से अनियन्त्रणीय हैं (जैसे आंधी, भूचाल, घनघोर मेघवर्षण), अचानक व्याघात पैदा कर सकती हैं। और अन्य बाधाएँ भी आ सकती हैं। चेतन चित्त की सर्जनात्मिका वृत्ति न जाने कितन-कितन बाधाओं से टकरा सकती है। भगवान् श्रीकृष्ण ने गीता में एक अन्य प्रसंग में अर्जुन को बताया था कि किसी कार्य की नियामक कई बातें होती हैं : अधिष्ठान, करनेवाले की योग्यता, विभिन्न सामग्री और साधन, इर्द-गिर्द के

तोगों की विविध चेष्टाएँ धीरे देव । इसलिये करनेवाला किसी कार्य के लिए पूर्ण उत्तरदायी नहीं माना जा सकता । कहने का मतलब यह है कि चेतन की मानस-मूर्ति रूप-परिग्रह करते समय अनेक बाधाओं से निपटती है । उसे अनेक प्रतिरोधों का सामना करना पड़ता है । उसके कृतित्व की परीक्षा करते समय इन प्रतिरोधक शक्तियों का भी हिसाब लगा लेना उचित है ।

हाल ही में सोन्दर्याशास्त्रियों और गेस्टाल्ट मनोविज्ञानवादियों ने अनेक मूर्तियों और चित्रों की परीक्षा करने के लिए एक्स-किरणों का उपयोग किया है । इस प्रकार के प्रयोगों का लक्ष्य यह था कि (1) सोन्दर्य-कृतियों—विशेष रूप से चित्र-शिल्प—के ऊपर भिन्न-भिन्न गहराई की किरणें डालकर कलाकार की उस सर्जन-प्रक्रिया (क्रियेति प्रोसेस) का अध्ययन किया जाय । (2) सर्जन-प्रक्रिया के अवसर पर उग आघार या माध्यम के व्यक्तित्व, निर्देश, अनुशासन और प्रतिरोध की मात्रा की जाँच की जाय और विभिन्न शिल्प-युगों की विभिन्न शिल्प-शैलियों का निर्धारण करके किसी कलाकृति के ठीक-ठीक समय का पता लगाया जाय । 'एक्स' किरण आधुनिक विज्ञान की एक विभिन्न देन है । यह रंगों की विभिन्न परतों के अन्दर प्रवेश करके उनकी उस रूप-रेखा की छान-बीन कर लेती है जो कलाकार के चित्त में आविर्भूत होकर प्रथम बार आधार-फलक पर उतरी थी । अतः भिन्न-भिन्न ('मिली माइक्रोन') तरंग-दैर्घ्य की किरणें जब चित्र की सतह पर पड़ती हैं तो क्रमशः अवचेतन की सक्रियता के भिन्न-भिन्न स्तर, चित्रों के मूल रूपों में चेतन (युग, शैली, कीमत) की दस्तन्दाजी एवं रेखाओं के परिवर्तनों का बोध होता है । इन परिवर्तनों को मापकर प्रयोगकर्ता सर्जनपूर्व की मूल ऊर्जा तथा सर्जन की ऊर्जा के बीच के अन्तर को एक ग्राफ पन्ने पर अंकित करता है ।

बहुधा ये ग्राफ सिद्ध करते हैं कि सर्जन के पूर्व तथा दौरान में सहमी हुई अस्त-व्यस्त शक्ति का देहा-मेढ्रा प्रभाव होता है । बाद की रेखाओं में शनैः-शनैः स्थायित्व की अधिकता और ध्वराहट (नर्वेसनेस्) की कमी आती-जाती है । पुराने आचार्यों ने इस प्रक्रिया को ही चित्त का सत्त्वस्थ होना कहा है । मनुष्य का चित्त जब पूर्ण रूप से अपने पर आप ही विजय नहीं पा लेता तब तक वह राजसिक और तामसिक कृतियों में उलझा रहता है, तब तक वह चांचल्य का शिकार होता है । इस अवस्था में वह अच्छी रचना नहीं दे पाता । यह उसकी आन्तरिक बाधा है । धीरे-धीरे वह इस बाधा से मुक्ति पाता है । एक्स-किरणों ने उसकी इस आन्तरिक बाधा को भी पकड़ लिया है । अतः माध्यम के अनुशासन को और उसके प्रतिरोध को अधिकाधिक स्वीकार करते हुए तथा यथासम्भव उस पर भी अनुशासन करते हुए उभयपक्षीय प्रक्रियाओं के बीच ही कलाकार उच्चता, कौशल और श्रेष्ठता को प्राप्त करता है । 'एक्स' किरणें माध्यम अर्थात् आधारफलक की

1. अधिष्ठान तथा कर्ता करण च पृथग्विधम् ।
विविधाश्च पृथक् चेष्टा देव यैवात्र पथमम् ॥

प्रतिरोध-वर्तित को पहली बार इतना स्पष्ट कर गयी हैं। बोरीचेनी के अफोदीत चित्र पर जब भिन्न-भिन्न तरंग-दीर्घ की एवम-किरणें शानी गयी तो देखा गया कि प्रारम्भ में वॉनग का वक्षःस्थल और कटि को रेखाएँ भट्टी थी, टाँग का कोण, प्रमाण-मानव के टाँग के कोण से कुछ अधिक झुका हुआ था। कलाकार ने दूसरी बार प्रयत्न करके उनको सुधारा था। इसी प्रकार माइकेल एंजिलो, लियोनार्दो दा विंची तथा गोसाहेल के चित्रों का एवम-किरण उपचार किया गया। इस प्रक्रिया से कई नकली चित्र भी पहचाने गये हैं और इस तथ्य का उद्घाटन किया गया है कि ये चित्रकार नामने मॉडल रखकर बिनाकन करते थे या स्वतन्त्र दिया-स्वप्नमयी कल्पना का प्रयोग करते थे। आथान रोबिन्स ने अपनी पुस्तक 'एस्थेटिक एण्ड दि गेस्टाट' में इसका सुन्दर विश्लेषण किया है। भित्ति-चित्रों के अध्ययन में भी इन किरणों का उपयोग किया गया है। कलाकृति के गठन-विषयक विश्लेषण का और आधारफलक या माध्यम के प्रतिरोध को ये किरणें स्पष्ट कर देती हैं। मनुष्य के विचारों पर दूसरे मनुष्य के विचार का जो प्रभाव होता है, वह बहुत सूक्ष्म होता है। उसे कोई भी एक्स-किरण नहीं पकड़ पायेगी। परन्तु पहले जिन प्रयोगों की चर्चा की गयी है, वे इतना स्पष्ट कर देने के लिए पर्याप्त हैं कि स्रष्टा के चित्र में उद्भूत भाव को आधार-फलक के प्रतिरोध का सामना करना ही पड़ता है। स्रष्टा का मूल्य प्रतिरोध का धक्का खाकर कई बार मुड़ने और झुकने को बाध्य होता है और वह अपनी प्रकृति के अनुसार उसका अनुशासन भी करता है। ससार के कुछ महान् मूर्तिकारों ने बताया है कि वे पत्थर को पढ़ते हैं, वह स्वयं अपना अर्थ और रूप बता देता है। इसके बाद उस अर्थ और रूप को स्पष्ट होने में पत्थर का जो अंश बाधक या अनावश्यक होता है उसे निकाल देते हैं और इस प्रकार मूर्ति अपने-आप बन जाती है। इस प्रकार के वस्तुस्थिति में माध्यम का महत्त्व स्थापित किया जाता है। परन्तु इस प्रकार के कथन में भी संस्कारी चित्त की सर्जनात्मिका कल्पनावृत्ति की महिमा ही प्रकारान्तर से स्वीकार की जाती है। दीर्घ काल के मनन-चिन्तन के बाद और अत्यन्त विशिष्ट प्रतिभा के अधिकारी शिल्पी द्वारा ही माध्यम के निजी रूप, छन्द, लय और इंगित को समझा जा सकता है। 'माध्यम को अनुकूल बनाने' की बात इस प्रकार की विशिष्ट प्रतिभा द्वारा सहज साध्य होती है। जिस प्रकार सिद्ध कवि ही विषय के अन्तर्निहित छन्द और लय का सन्धान या सकता है, उसी प्रकार सिद्ध मूर्ति-शिल्पी ही माध्यम के अन्तर्निहित छन्द और राग को पहचान सकता है।

स्पष्ट है कि मनुष्य के भीतर जो सर्जनशील चित्तत्व काम करता रहता है वह तब तक इन्द्रियग्राह्य रूप की रचना में समर्थ नहीं होता जब तक कि बाह्य जड़तत्वों की सहायता नहीं लेता। शक्ति या प्रतिभा इसी चित्तत्व के गतिमय सर्जनशील रूप का नाम है। किन्तु बाह्य अचित् या जड़ तत्वों की सहायता के बिना रूप नहीं बन सकता। यदि कलाकार रूप-निर्माण नहीं करता तो वह कुछ भी नहीं करता। गति और स्थिति के द्वन्द्व से ही रूप बनता है। जो लोग समझते

हे कि कला-सृष्टि विशुद्ध आन्तरिक चेतन-धर्म है, वे बात को उलझा देते हैं। रूप-रचना के लिए बाह्य जड़तत्त्वों के साथ निपटना पड़ता है, उनकी अनुकूलता की याचना करनी पड़ती है। उनसे समझौता करना पड़ता है। अभ्यास और निपुणता इसी प्रक्रिया का नाम है। कलाकार जब गतिशील चित्तत्व को स्थिति-शील अचित् तत्त्व पर विजयी दिखाना चाहता है तो जड़तत्त्व को अनुकूल बनाकर ही ऐसा कर सकता है। अनुकूल होकर प्रतिरोधक जड़तत्त्व रूपकार का सहायक और अनुगत मित्र बन जाता है।

सिसृक्षा का स्वरूप

[1]

अपने पिछले लेख में मैंने यह दिखाने का प्रयत्न किया था कि सहज सजक चित्त तत्त्व को अचित् तत्त्व की अनुकूलता की याचना करनी पड़ती है, प्रतिरोध का सामना करना पड़ता है। यह कार्य वह कैसे करता है और सब समय इसका आनु-कूल्य क्यों नहीं पा सकता, यह प्रश्न विचारणीय है। इसके लिए अवरोधक तत्त्व की प्रकृति की जानकारी आवश्यक है। विविध कलाओं के मूल रूप और उनकी प्रकाशन-भंगिमा का वैविध्य इस जानकारी से ही समझ में आ सकता है।

पुराने शास्त्रकारों ने जगत् को नामरूपात्मक कहा है। इसका मतलब यह है कि दृश्यमान परात्पर जगत् वस्तुतः दो प्रकार के तत्त्वों से बना है—नाम और रूप; पद और पदार्थ। नाम कान का विषय है, रूप चक्षुरिन्द्रिय का। हम जो कुछ सुनते हैं वह शब्द है, नाम है, पद है; जो कुछ देखते हैं वह अर्थ है, नामी है, पदार्थ है। आधुनिक प्राणिशास्त्री बताते हैं कि मनुष्य जिस गर्भ मूलवासी जन्तु-श्रेणी का जीव है वही बोल सकता है। वाक्-सम्पत्ति हम दुनिया में सबको नहीं मिली। दृष्टि-सम्पत्ति हम श्रेणी के जीवों के अतिरिक्त कुछ और को भी प्राप्त है। परन्तु वाक्-सम्पत्ति बहुत छोड़े जीवों को ही मिली है। हम वाक्-सम्पत्ति का जैसा वैभव मनुष्य को मिला वैसा किसी को नहीं मिला। इन्द्रियार्थ कई हैं—शब्द है, स्पर्श है, रूप है, रस है, घ्राण है। कई इन्द्रियार्थ अन्य जन्तुओं को भी सुलभ है। कई जन्तु मनुष्य से अधिक दृष्टिशक्ति, स्पर्शशक्ति, घ्राणशक्ति और रसशक्ति के अधिकारी हैं, पर शब्दशक्ति में मनुष्य सर्वोत्तम है। हम विषय में उमसे अधिक शक्तिसम्पन्न जन्तु को हम नहीं जानते।

पिछले वक्तव्य में 'भाषा' शब्द का प्रयोग मैंने व्यापक अर्थों में किया था।

यहाँ मुँह से बोली जानेवाली वागिन्द्रियाभिव्यक्त भाषा को ही 'भाषा' कहा जा रहा है। फिर मनुष्य के प्रसंग में साधारण रूप में सांसारिक प्रयोजनों को व्यक्त करनेवाली गद्यात्मक भाषा को भाषा कहकर व्यक्त किया गया है। अस्तु।

इन श्रेणी के जन्तुओं में वाक्शक्ति का विकास विभिन्न स्तरों पर हुआ है। परन्तु कुछ मानस-भावों को व्यक्त करने के लिए निश्चित प्रकार की बोलियों का अस्तित्व पाया जाता है। चिडियाघरों के विशेषज्ञों ने ग्रामोफोन की सहायता से विभिन्न भावों को प्रकट करने में समर्थ पशुपक्षियों की भाषा का सन्धान पाया है। साधारणतः भय, उत्साह, संगमेच्छा आदि मनोभावों को व्यक्त करने के लिए ये जन्तु विभिन्न प्रकार की ध्वनियों का व्यवहार करते हैं। मनुष्य को पूर्व रूप से इस वर्तमान रूप में आने के बीच हजारों वर्षों का समय लगा होगा। उस अवधि में मनुष्य मिलती-जुलती अविभाज्य वर्ण-वैशिष्ट्यवाली भाषा बोलता होगा। वर्ण या अक्षर रूप में इस भाषा का विभाजन बाद में हुआ है। उस समय की मामूली भावनाओं की अभिव्यक्ति में अक्षर एक-दूसरे से इस प्रकार अविभाज्य रूप में गुंथे रहते होंगे जिस प्रकार जल-प्रवाह में जल-बिन्दु गुंथे रहते हैं। संगीतात्मकता या स्वरों के आरोह और अवरोह से वे एकीकृत या प्रवाहरूप भाषा होगी। संगीत में उसी पुरानी पद्धति का विकसित और क्रमबद्धीकृत रूप उपलब्ध होता है। आदिम जातियों की भाषा में अब भी संगीतात्मकता अधिक मिलती है। नये भाषा-वैज्ञानिकों ने सूक्ष्म ध्वनिग्राही यन्त्रों की सहायता से सम्यक् जातियों की भाषा की अधिक विशिष्टीकृत ध्वनियों में भी ध्वनिग्राम का सन्धान पाया है। कहने का मतलब यह है कि आदिम मानव की भाषा अविभाज्य वर्ण-वैशिष्ट्यवती और लयात्मक थी। संगीत आदिमानव का प्रथम आविष्कार नहीं है, प्रथम प्रयत्न-साध्य व्याज्य वस्तु है। वर्ण-वैशिष्ट्यवती भाषा और पदार्थों के नामकरण के प्रयत्न ने धीरे-धीरे संगीतात्मक भाषा से मुक्ति पायी है।

इसका मतलब यह हुआ कि सम्यक्ता की ओर अग्रसर होते समय मनुष्य संगीत को छोड़कर संगीत-विरहित भाषा प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील हुआ था।

क्यों उसने संगीत से मुक्ति पाने का प्रयत्न किया ?

सम्यक्ता का अर्थ है वाह्य तथ्यात्मक जगत् से अधिकाधिक परिचय। मनुष्य ने नयी परिस्थितियों पर विजय पाने के लिए नये-नये पदार्थों का परिचय पाया। सघन रूप में वह कदाचित् पहले भी रहता था। प्राणिशास्त्री ऐसा ही कहते हैं। परन्तु बौद्धिक विकास के साथ उसकी सघनबद्धता के नियमों, रुढ़ियों और आचारों की व्यवस्था करनी पड़ी। उसे केवल कण्ठोष्ठ उच्चरित भाषा का ही नहीं, इशारों और अभिनयों की भाषा का भी सहारा लेना पड़ा। और जो बात कभी नहीं हुई थी वह भी हुई। वाह्य तथ्यात्मक जगत् के साथ सघर्ष के लिए उसे उसी से प्राप्त वस्तुओं का सहारा लेना पड़ा। भाषा के तुरन्त बाद ही उसे हाथ से वाह्यजगत् की वस्तुओं का अपने हित के लिए निर्माण करना पड़ा। सम्यक्ता आगे बढ़ी। पारस्परिक सहयोग और वाह्यजगत् से सघर्ष—इन दो उद्देश्यों से मनुष्य को

‘प्रयोजन’ के वश में आना पड़ा। केवल अन्तर की आकांक्षाओं की अभिव्यक्ति से वह आत्मरक्षा नहीं कर सकता था। काम नहीं चला तो कामचलाक (या प्रयोजन-परक) माध्यम की जरूरत हुई। संघर्ष की वृद्धि और सहयोग की अत्यधिक आवश्यकता ने उसे ‘संगीतात्मकता’ को छोड़कर गद्यात्मकता की ओर अग्रसर होने के लिए बाध्य किया। यह प्रयोजन (=अर्थ) की मार महँगी पड़ी। सम्भता की ओर अग्रसर होने को वह अपनी अन्तर्निहित आवश्यकताओं से ही बाध्य था। जिजीविषा की दुर्बार शक्ति ने उसे उधर ठेल दिया, पर संगीत के लिए वह व्याकुल था। इसी व्याकुलता ने कलाओं को जन्म दिया। कविता आयी, अभिनय आया, चित्र आया। सर्वत्र अर्थ या प्रयोजन की मार से बचने का प्रयास। बीसवीं शताब्दी के कवि (रवीन्द्रनाथ ठाकुर) भी इस अर्थभारप्रस्ता भापा के दम घुटने से उतना ही व्याकुल हैं। रवीन्द्रनाथ की एक कविता की कुछ पंक्तियों का हिन्दी रूपान्तर इस प्रकार होगा :

“हाय, भापा मनुज की है बँधी केवल अर्थ के दुग्धस्थ मे,
चक्कर लगाती है मदँब मनुष्य को ही घेरकर। अद्विराम बोभिल
मानवीय प्रयोजनों से रूढ़ हो आया गिरा का प्राण है।”

यह प्रयोजनवती गद्यात्मक भापा क्या है ?

विभिन्न अर्थों में सकेतित कुछ शब्द या अक्षर-समवाय है, जो केवल एक व्यक्ति के नहीं बल्कि समूचे समाज में समान रूप से गृहीत होते हैं। बाह्यजगत् में जो पदार्थ हैं उनके लिए ये प्रतीक-रूप में व्यवहृत होते हैं। व्यक्ति-विशेष के मुख से उच्चरित ये प्रतीकात्मक शब्द श्रोता के चित्त में बाह्यजगत् में स्थित पदार्थों का प्रक्षेपण (प्रोजेक्शन) करते हैं। ये शब्द बहुधा आन्तरिक भावों का प्रक्षेपण भी करते हैं। ये प्रतीकात्मक शब्द आपस में व्याकरण और वाक्य-विन्यास की सुगठित व्यवस्था द्वारा संघटित होकर भापा का रूप ग्रहण करते हैं। इस दृष्टि से ये शब्द मनुष्य द्वारा क्रमोद्भावित और समाज द्वारा सर्वात्मना स्वीकृत स्वतन्त्र व्यवस्था (व्याकरण, वाक्य-विन्यास) के अधीन हैं। दूसरी ओर इनके द्वारा अभिव्यक्त अर्थ बाह्य (या आन्तर) जगत् की प्रकृति-प्रदत्त स्वतन्त्र व्यवस्था के अधीन है। शब्द-प्रतीकों द्वारा प्रक्षेपित अर्थ (पदार्थ) दोनों स्वतन्त्र व्यवस्थाओं के बीच सामंजस्य स्थापित करके ही सार्थक बनते हैं। भापा दोनों व्यवस्थाओं के बीच जब तक सामंजस्य नहीं स्थापित करती, तब तक चरितार्थ नहीं होती। ‘अभिना सिद्ध्यति’ (=घाग में सींचता है) व्याकरण और वाक्य-रचना की व्यवस्था दृष्टि में पूर्णतः ठीक है, पर बाह्य जगत् के ‘घाग’ और ‘सींचना’ सामंजस्य न होने से निरर्थक है। भजेदार भापा की होने हुए भी कभी-कभी भापा मिल करे जाते हैं कि वह अत्यधिक माथं गतमे मे प्रयोजनाना की ध्वजना भी वा उद्गारण होगा की पं

ही कालिदास ने ऐसी बात कही है :

इदं किलाव्याजमनोहरं वपुः
तपः क्षमं साधयितु य इच्छति ।
ध्रुव स नीलोत्पलपत्र-धारया
शमीं तहं छेत्तुमृषिर्व्यवस्यति ।

[शकुन्तला के इस सहज मनोहर शरीर को जो ऋषि तप के योग्य बनाना चाहता है, वह निश्चय ही नील कमल की पंखुड़ियों की धार से शमी वृक्ष को काटना चाहता है !]

यहाँ 'शमी वृक्ष', 'नीलोत्पलपत्र धारा' और 'काटना' के प्रक्षेपित अर्थों का समवाय बाह्य जगत् में असम्भव व्यापार है। कवि यही कहना चाहता है कि वह ऋषि असम्भव की कामना कर रहा है। प्रक्षेपित अर्थों के द्वारा इस असम्भव और अनुचित कार्य का जो भाव-चित्र बनता है, वह अर्थ की प्रतीति को गाढ़ बनाता है। बिना भाव-चित्र को प्रत्यक्ष कराये कवि यह बात नहीं कह सकता था। भाषा उसे कहने में असमर्थ है। एक 'उफ्', या 'अह्' कहकर मनुष्य जितना कह जाता है उतना भी भाषा नहीं कह पाती। उफ् या 'अह्' यद्यपि भाषा में लिख-बोल लेने की व्यवस्था कर ली गयी है, पर वह वास्तव में अविभाज्य वर्ण-वैशिष्ट्यवाली आदिम भाषा के ही भग्नावशेष है। भाषा सब कहाँ कह पाती है? आज भी हम भावावेश की अवस्था काकु और स्वराघात के तारतम्य के अनुसार कह जाते हैं। हाय घुमाकर, मुँह बनाकर, आँखों की विशिष्ट भंगियों के द्वारा हम अनकही कहने की कोशिश करते हैं। मनुष्य उस भूली हुई कहानी को अनजान में स्मरण करता रहता है। छन्द, सुर, लय द्वारा हम भाषा में उसी अकह को कहने की शक्ति भरते हैं। कविता मनुष्य की अन्तःस्थित सहजात भावधारा और बाह्य जगत् की वास्तविकता के व्याकुल संघर्ष की उपज है। कविता समस्त कलाओं की जननी है। कविता आदिम है। पदार्थ से पद का महत्त्व उसमें कम नहीं है, कुछ अधिक ही है। इसीलिए वह अनुवादित नहीं हो पाती। पदार्थ का व्याकरणसम्मत व्यवस्थापन उसे दरिद्र ही बनाता है।

सामान्य प्रयोजनों को पूर्ण करनेवाली गद्यात्मक भाषा दो व्यवस्थाओं से चालित होती है—एक तो तथ्यात्मक जगत् की बाह्य सत्ता की व्यवस्था से और दूसरी अपनी ही व्याकरणात्मक और वाक्य-विन्यास-मूलक व्यवस्था से। कविता को इन दोनों व्यवस्थाओं को स्वीकार करना पड़ता है, पर साथ ही उसकी अपनी स्वतन्त्र एक तीसरी व्यवस्था है। छन्द, लय, यति, तुक आदि की भी एक व्यवस्था है, जो कविता की अपनी व्यवस्था है, यह शब्दों की सजावट पर आधारित है। इनके प्रयोग से कविता बाह्य जगत् और व्याकरण की व्यवस्थाओं से एक अन्य प्रकार की व्यवस्था के अधीन हो जाती है। यद्यपि कविता अर्थ से विच्छिन्न होकर नहीं रह सकती, और सच तो यह है कि शब्द और अर्थ के सहित-सहित बने रहने के कारण ही किसी समय इसे 'साहित्य' कहा गया था, पर शब्द उसके मुख्य

वस्तु है। आदिमानव जिनमें शब्द को अर्थ से अभिन्न माना जाता है। तान्त्रिक अर्थों को अति-प्रतीकात्मक रूप में देवदत्त शब्द को मूलविद्ध करने से देवदत्त पदार्थ को ही प्रतीक बनाने का विश्वास पाया जाता है। आदिमानव शब्द को अर्थ का ही अभिन्न रूप मानता था। वहाँ शब्द में एक विनिष्ट शक्ति मानी जाती थी, जो अर्थ तक नहीं पहुँचती थी। शब्द वहाँ प्रतीक नहीं, बहुत-कुछ अर्थ का समशील होता था। कविता शब्द की इस रहस्यमयी शक्ति में आज भी विश्वास करती है। इतिहास कविता का अनुवाद कठिन होता है। केवल संकेतित अर्थ का प्रक्षेप-मात्र करके कविता बिरत नहीं हो जाती। लय, ताल, सुर और शब्द के मिलित योग से यह प्रक्षेपित अर्थ से अतिरिक्त ध्वनित कर जाती है। प्रक्षेपित संकेतित अर्थ कई बार वहाँ निरुद्ध या 'अस्पष्ट तिरस्कृत' होता है। आदिमानव के शब्दार्थ सम-शीलता के निरुद्ध पहुँचाने में कविता सर्वाधिक समर्थ कला है। शब्द की इस शक्ति को ठीक-ठीक पहुँचाने के कारण ही पण्डितराज जगन्नाथ ने शब्द को ही शब्द माना था। उनके मत से, शब्द, अर्थ ही 'रमणीयार्थ' प्रतिपादक होना चाहिए। अर्थात् बाह्य जगत् की व्यवस्था से उसे एकदम असम्पृक्त नहीं रहना चाहिए। निरुद्ध कविता में शब्द मुख्य है, उसमें पदार्थ से अभिन्न बनने की रहस्यमयी शक्ति है। यह आदिम प्रवृत्ति कविता की एक मुख्य विशेषता है, किन्तु अर्थ-विरहित काव्य संयोज-मात्र है।

यदि या शक्ति में शब्द प्रतीकों का व्यवहार नहीं होता। वहाँ समाज-वित्त में प्रतीक शब्दों को जिस प्रकार प्रतीक रूप में व्यवहृत शब्द व्यक्ति-वित्त में प्रक्षेपित करते हैं, उस प्रकार की प्रतीक नहीं होती। वहाँ अर्थ की प्रतीक शक्ति होती है।

यदि या शक्ति में शब्द प्रतीकों का व्यवहार नहीं होता। वहाँ समाज-वित्त में प्रतीक शब्दों को जिस प्रकार प्रतीक रूप में व्यवहृत शब्द व्यक्ति-वित्त में प्रक्षेपित करते हैं, उस प्रकार की प्रतीक नहीं होती। वहाँ अर्थ की प्रतीक शक्ति होती है।

प्रस्थ और स्थाल्य । बाह्य जगत् की सत्ता चार आयामों में है—लम्बाई, चौड़ाई, मोटाई और काल । इस प्रकार न तो कविता में और न चित्र-भूति में ही पूरी तौर से बाह्य सत्ता आ सकती है । इस दृष्टि से बाह्य जगत् को यथार्थतः मनुष्योद्भावित शिल्प में व्यक्त करना केवल बात-की-बात है । यथार्थता केवल आपेक्षिक तत्त्व है । फिर भी मनुष्य बाह्य सत्ता को कलाओं में अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है । कैसे वह इसमें सफल होता है ?

इस कौशल को अन्यथाकरण कह सकते हैं । अंग्रेजी में इसे 'डिस्टार्शन' कहते हैं । मनुष्य जो कुछ भी रचता है उसके लिए वह बाह्य जगत् की वास्तविकता से ही मसाला सग्रह करता है । पर उसे ज्यो-का-त्यो वह ले ही नहीं सकता । उसे चार आयामों के जगत् को तीन, दो या एक में बदलना पड़ता है । वह कुछ-न-कुछ छोड़ने को बाध्य है । वह तथ्यात्मक बाह्य सत्ता को बदलता है, अन्यथा बनाता है । इसलिए उसके इस प्रयत्न को अन्यथाकरण कहते हैं । अन्यथाकरण, अर्थात् जो जैसा है उसे वैसा ही न रहने देना । फिर भी वह वस्तु को यथार्थ रूप में चित्रित करने का प्रयास करता है । रेखा से, रंग से वह कमियों को पूरा करता है । इस कौशल पर ही कलाकार का वैशिष्ट्य है । कालिदास ने 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में एक स्थान पर एक बात बड़े आकर्षक ढंग से कही है । राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का चित्र बनाया था । उस चित्र को देखकर राजा ने कहा था कि चित्र में जो कुछ साधु नहीं होता, अर्थात् जैसा है वैसा नहीं बन पाता, उसे 'अन्यथा' कर दिया जाता है । फिर उस (शकुन्तला) का लावण्य रेखाओं से कुछ जुड़ ही गया है, बड़ ही गया है ।

“यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् क्रियते तत्तदन्यथा ।

तथापि तस्या लावण्य रेखया किञ्चिदन्वितम् ॥”

यहाँ इस श्लोक को उद्धृत करने का उद्देश्य सिर्फ यही नहीं है कि 'अन्यथाकरण' शब्द के प्रयोग का औचित्य सिद्ध किया जाय, बल्कि यह भी है कि इस बात को विशेष रूप से दृष्टिगोचर किया जाये कि कालिदास ऐसा मानते थे कि यद्यपि अन्यथाकरण के द्वारा बाह्य-जगत् ज्यो-का-त्यो नहीं आ जाता तथापि उत्तम कोटि का चित्रकार उसमें कुछ और जोड़ देता है—किञ्चित् अन्वितम् । ऊपर-ऊपर से यह बात ऐसी अटपटी मालूम होती है कि बहुत-से पण्डित इस श्लोक का अर्थ ही बदलने पर उतारू हो गये हैं ! उनका कहना है कि इसका अर्थ है कि फिर भी इसमें उसका लावण्य कुछ-कुछ उभर ही गया है !

हर पण्डित में नोहा लेते फिरने की स्पर्धा तो मुझमें नहीं है, पर मुझे लगता है कि कालिदास का तात्पर्य वही है जो पहले कहा गया है । इसका प्रमाण उन्हीं के ग्रन्थों से दिया जा सकता है, पर बात बढ़ाने से कोई लाभ नहीं है । मैं जिस बात को स्पष्ट करने जा रहा हूँ, उसी से इसका समर्थन हो जायेगा ।

प्रश्न यह है कि मनुष्य क्यों इस प्रकार का प्रयत्न करता है । यह सहज सर्जना शक्ति उसमें क्यों विकसित होती गयी ?

प्रस्थ और स्थाल्य । बाह्य जगत् की सत्ता चार आयामों में है—लम्बाई, चौड़ाई, मोटाई और काल । इस प्रकार न तो कविता में और न चित्र-भूति में ही पूरी तीर में बाह्य सत्ता आ सकती है । इस दृष्टि से बाह्य जगत् को यथार्थतः मनुष्योद्भावित शिल्प में व्यक्त करना केवल वात-की-वात है । यथार्थता केवल आपेक्षिक तत्त्व है । फिर भी मनुष्य बाह्य सत्ता को कलाओं में अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है । कैसे वह इसमें सफल होता है ?

इस कौशल को अन्यथाकरण कह सकते हैं । अंग्रेजी में इसे 'डिस्टार्शन' कहते हैं । मनुष्य जो कुछ भी रचता है उसके लिए वह बाह्य जगत् की वास्तविकता से ही मसाला संग्रह करता है । पर उसे ज्यों-का-त्यों वह ले ही नहीं सकता । उसे चार आयामों के जगत् को तीन, दो या एक में बदलना पड़ता है । वह कुछ-न-कुछ छोड़ने को बाध्य है । वह तय्यात्मक बाह्य सत्ता को बदलता है, अन्यथा बनाता है । इसलिए उसके इस प्रयत्न को अन्यथाकरण कहते हैं । अन्यथाकरण, अर्थात् जो जैसा है उसे वैसा ही न रहने देना । फिर भी वह वस्तु को यथार्थ रूप में चित्रित करने का प्रयास करता है । रखा से, रंग से वह कमियों को पूरा करता है । इस कौशल पर ही कलाकार का वैशिष्ट्य है । कालिदास ने 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में एक स्थान पर एक बात बड़े आकर्षक ढंग से कही है । राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का चित्र बनाया था । उस चित्र को देखकर राजा ने कहा था कि चित्र में जो कुछ साधु नहीं होता, अर्थात् जैसा है वैसा नहीं बन पाता, उसे 'अन्यथा' कर दिया जाता है । फिर उस (शकुन्तला) का लावण्य रेखाओं से कुछ जुड़ ही गया है, बढ़ ही गया है ।

“यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् क्रियते तत्तदन्यथा ।

तथापि तस्या लावण्य रेखया किञ्चिदन्वितम् ॥”

यहाँ इस श्लोक को उद्धृत करने का उद्देश्य सिर्फ यही नहीं है कि 'अन्यथा-करण' शब्द के प्रयोग का औचित्य सिद्ध किया जाय, बल्कि यह भी है कि इस बात को विशेष रूप से दृष्टिगोचर किया जाये कि कालिदास ऐसा मानते थे कि यद्यपि अन्यथाकरण के द्वारा बाह्य-जगत् ज्यों-का-त्यों नहीं आ जाता तथापि उत्तम कोटि का चित्रकार उसमें कुछ और जोड़ देता है—किञ्चित् अन्वितम् । ऊपर-ऊपर से यह बात ऐसी अटपटी मालूम होती है कि बहुत-से पण्डित इस श्लोक का अर्थ ही बदलने पर उतारू हो गये हैं ! उनका कहना है कि इसका अर्थ है कि फिर भी इसमें उसका लावण्य कुछ-कुछ उभर ही गया है !

हर पण्डित से लोहा लेते फिरने की स्पर्धा तो मुझमें नहीं है, पर मुझे लगता है कि कालिदास का तात्पर्य वही है जो पहले कहा गया है । इसका प्रमाण उन्हीं के ग्रन्थों से दिया जा सकता है, पर बात बढ़ाने से कोई लाभ नहीं है । मैं जिस बात को स्पष्ट करने जा रहा हूँ, उसी से इसका समर्थन हो जायेगा ।

प्रश्न यह है कि मनुष्य क्यों इस प्रकार का प्रयत्न करता है । यह सहज सर्जना शक्ति उसमें क्यों विकसित होती गयी ?

की सच्चाई व्यक्ति-दृष्ट नहीं, बल्कि समाज-दृष्ट सच्चाई है। परिदृश्यमान बाह्य जगत् स्थूल होता है, उसकी सच्चाई का मापदण्ड बनाना आसान होता है। समाज-दृष्ट बाह्य जगत् के कारण-कार्यों का विश्लेषण करके नये-नये तथ्यों की जानकारी प्राप्त करके नये सिरे से नयी वस्तुओं का निर्माण मनुष्य करता ही रहता है। इस विश्लेषण और अन्यथाकरण की गठनात्मक नवव्यवस्थापन की प्रक्रिया, विज्ञान का कार्यक्षेत्र है। इस प्रक्रिया द्वारा व्यक्ति या व्यक्ति-समूह निरन्तर परिवर्तन करते रहते हैं। परन्तु अन्तर्जगत् इतना स्थूल नहीं है। कलाकार भी विज्ञानी की भाँति ही नित्य परिवर्तन करता रहता है, किन्तु इन सूक्ष्म अनुभूतियों के विश्लेषण और अन्यथाकरण की प्रक्रिया कुछ और तरह की होती है। यही कलाकार का कार्य-क्षेत्र है। अन्तर्जगत् की अनुभूतियों की सच्चाई भी समाज-चित्त की ही सच्चाई है। एक प्रकार के रूप से यदि एक आदमी अत्यधिक प्रीतिभाव अनुभव करता है पर बाकी लोग वैसा भाव अनुभव नहीं करते, तो प्रीतिभाव अनुभव करनेवाला ही अवनमिल माना जाता है, वैसा न अनुभव करना ही अन्तर्जगत् की सच्चाई मानी जाती है। भाषा अवनामिल भाव के लिए नहीं बनती, वह समाज-चित्त की अनुयायिनी होती है। जबकि बाह्य जगत् के विषय-परक होने से व्यक्ति-दृष्टि कम बाधक सिद्ध होती है, अन्तर्जगत् के विषय-परक होने के कारण वह अधिक व्यक्तिपरक होती है और अधिक बाधा उत्पन्न करती है। मैं यह तो मान लेने को तैयार हो सकता हूँ कि जो चीज मुझे पीली दिखायी दे रही है वह वास्तव में सफेद है और मुझे अपनी आँखों की दबा करानी चाहिए, पर यह मानने में बड़ी कठिनाई है कि सेंहुड़ का काँटा जो मुझे अच्छा नहीं लगता, वह वास्तव में अच्छा ही लगने योग्य है! अन्तर्जगत् की अनुभूतियों के लिए जो भाषा बनी है, उससे व्यक्ति-चित्त पूरा-पूरा कभी सन्तुष्ट नहीं होता और अधिकांश व्यक्तियों में अन्तर्द्वन्द्व बना रहता है। समाज-चित्त को परिवर्तित करना इस क्षेत्र में कठिन कार्य है। कलाकार को यही करना पड़ता है। बाह्य तथ्यात्मक जगत् सदा अन्तर्जगत् के व्यक्ति-चित्त को वैसा ही नहीं दिखाता, जैसा समाज-चित्त उसे देखा करता है। अन्यथाकरण की निर्माणोन्मुखी प्रक्रिया बाह्य जगत् के समाज-स्वीकृत रूपों से संगृहीत जड़खण्डों को भावना के सीमेत से जोड़कर सही ग्रथों में उपलब्ध कराती है। द्रष्टा सिर्फ यह नहीं समझता कि वह जान रहा है, बल्कि यह अनुभव करता है कि वह देख रहा है, पा रहा है। ज्ञात वस्तु दृष्ट होती है; दृष्ट, उपलब्ध। स्पष्ट ही कलाकार अन्यथाकृत बाह्य जगत् के अनुभवों से उतना ही नहीं देता जितना बाह्य जगत् में मिलता है, बल्कि उसमें कुछ और जोड़ता है—रेखाया किञ्चिदन्वितम्। यही उसकी रचनात्मक शक्ति का वैशिष्ट्य है।

‘समाज-चित्त’ शब्द ऊपर से जितना सरल दिखता है, उतना सरल है नहीं। सम्पत्ता के अग्रसर होते-होते समाज की जटिलताएँ भी बढ़ती गयी हैं। श्रेणियों का विभाजन हुआ है, सुविधा-भोग की समता और उपलब्धि में तारतम्य आया है। उसी अनुपात में भाषा-विभेद उत्पन्न हुआ है; ज्ञानार्जन में भेद आया है;

पोपणतस्वो की उपलब्धि में अन्तर आया है; शरीर, मन और बुद्धि के स्तर पर मनुष्य बहुधा-विभक्त हो गया है। मानस-स्तर पर अनुभूतियों में भी अन्तर आया है और प्रकाशन-भूमिमा और क्षमता में भी। एक श्रेणी के सभी पक्षों एक निश्चित वातावरण में एक ही तरह के घोंसले बनाते हैं, पर मनुष्य के लिए यही बात नहीं कही जा सकती; इमीलिए प्रतिभा, अभ्यास और नैपुण्य के क्षेत्र में बहु-विचित्र फलों की उपलब्धि होती है। श्रव्य कलाओं के क्षेत्र में यह संगीत में बढ़ता हुआ काव्य, महाकाव्य और उपन्यास के रूप में विचित्ररूपा सम्पद प्राप्त करता है। वहिःप्रकाश्य दृश्य-कलाओं में चित्र, मूर्ति, वास्तु-शिल्पों में और अन्तर्बहिःप्रकाश्य दृश्य-कलाओं में अभिनय, नृत्य, नाटक, फिल्म में रूपायित होता है। एक-दूसरे से अन्तर्ग्रहित होकर इन शिल्पों की अभिव्यजना-पद्धति में बहुत अन्तर आ जाता है। जितनी ही सामाजिक व्यवस्था जटिल-से-जटिलतर होती जाती है, उतना ही प्रकाशन-भूमिमा में बाह्य जगत् की व्यवस्था का मिश्रण अधिकाधिक मुखर होता जाता है। कविता की तुलना में महाकाव्य में और महाकाव्य की तुलना में उपन्यास में; नृत्य की अपेक्षा नाटक में और नाटक की अपेक्षा फिल्म में; चित्र की अपेक्षा मूर्ति में और मूर्ति की अपेक्षा वास्तु में बाह्य जगत् की व्यवस्था अधिक सबल और मुखर हो जाया करती है। इसका अर्थ यह है कि कविता, चित्र और अभिनय अधिक प्रादिम मानव-सिंस्थुता के रूप हैं। संगीत और नृत्य तो जैसा कि पहले ही बताया गया है, मानवपूर्व सहजात धर्म हैं। मनुष्य के श्वास-प्रश्वास और नाड़ी के रक्तस्पन्दन में जो छन्द है, लय है, ताल है, गति है, उसी में उनका निवास है। परवर्ती काल के संगीत और नृत्य वाक्तरत्व और अर्थतत्त्व के यत्नसाधित मिश्रण हैं। यतितत्त्व ही उन्हें कला का रूप देता है।

स्यूल प्रयोजनवती गद्यात्मिका भाषा शब्द-प्रतीकों द्वारा बाह्य और आन्तरिक योग स्थापित करती है। उसमें दो व्यवस्थाओं का अनुशासन रहता है। एक तो शब्दों की व्याकरण-सम्मत और वाक्यविन्यास-मर्यादित व्यवस्था और दूसरी शब्दों द्वारा प्रक्षेपित किमे जानेवाले पदार्थों की वास्तविक बाह्यजगत्गत व्यवस्था। परन्तु वह एक तीसरा और अनुशासन चाहती है। शब्दों की केवल व्याकरण-सम्मत और वाक्यविन्यास-मर्यादित व्यवस्था ही उसके लिए पर्याप्त नहीं है। उसे शब्दों की निजी व्यवस्था, उनकी अर्थ से अभिन्न बनने की अतिप्राकृत शक्ति की और लय, छन्द आदि की मिलित जटिल व्यवस्था के अनुशासन में भी रहना पड़ता है। यही कारण है कि कविता को गद्य कर देने से या भाषा में अर्थानुसारी अनुवाद कर देने से उसका पूरा रस नहीं रह जाता। वह खो जाता है।

अन्य ललित कलाओं की तुलना में कविता में बाह्यजगत् के अन्यथाकरण की सीमा अधिक है। वह चार आयामों के जगत् को केवल एक आयाम में बदलने का प्रयत्न करती है। यह आयाम काल है। कविता मानव-चित्त के निगूढ़ अन्तस्तल के आवेगों को शब्दों में ढालने का प्रयत्न करती है। 'आवेग' इसलिए आवेग होते हैं कि उनमें गति होती है, वेग का प्राबल्य होता है। गति काल में ही सम्भव है,

पर कविता को केवल काल में नहीं रहना पड़ता है। आवेगों को वह स्थिर रूप प्रदान करती है। शब्दों के जादू के बल पर कविता किसी काल में व्यक्त किये गये आवेग को किसी काल में उपस्थित कर सकती है। इसीलिए कविता काल में व्याप्त होने पर भी देश के साथ असम्पृक्त नहीं रहती। देश तीन आयामों में व्यक्त होता है। परन्तु कविता इन तीन आयामों से स्वतन्त्र रहती है। यह विचित्र बात है पर सत्य है। देश 'नियत' होता है। पुराने शास्त्रकारों ने ब्रह्म की उस शक्ति को, जो जीव में अपने को सर्वव्यापक न समझकर नियत देशवासी समझने की भ्रान्ति उत्पन्न करती है, 'नियति' कहा है। यह माया का एक कवुक है। कविता इस नियति के नियमों से बँधी नहीं होती, इसीलिए पुराने शास्त्रकारों ने इसे 'नियतिकृतनियमरहिता' कहा है। कविता काल में प्रवाहित होती है और देश में स्थिति प्राप्त करती है। यह बात उसे अन्य कलाओं से अलग कर देती है। गति द्वारा स्थिति उत्पन्न करना कठिन कार्य है।

एक दूसरी कला और है जो कविता से भी अधिक सूक्ष्म है। मूलतः वह मनुष्य-भूत है। उसका नाम संगीत है। उसमें भाषा के व्याकरण और वाक्य-विन्यास का बन्धन नहीं होता। परन्तु उसी प्रकार की एक अन्य व्यवस्था का अनुशासन उसे मानना पड़ता है। वह व्यवस्था है रूप और गठन की—फार्म और स्ट्रक्चर की। भाषा जिस प्रकार व्याकरण और वाक्य-विन्यास के तर्क-मंगत नियमों से बँधी होती है, उसी प्रकार जिस प्रकार संगीत भी अपने रूप और गठन की व्यवस्था से तर्कसंगत रूप में अनुशासित होता है। परवर्ती संगीत में भाषा का योग है, पर भाषा वहाँ अविच्छेद्य वर्ण-वैशिष्ट्य स्वरूप की ओर लौटती है। पहले ही बताया गया है कि आदिमानव के लिए अहंतापरक और इदतापरक शब्द और शब्दार्थ बहुत-कुछ एकमेक थे—'कहियत भिन्न न भिन्न' होकर विद्यमान थे। संगीत में लय और तान वर्ण-वैशिष्ट्य को मिटाते हैं। अर्थबन्ध से विरहित कविता संगीत की कोटि में चली जाती है। अर्थबन्ध से अनुशासित संगीत, कविता की ओर अग्रसर होता है। बाह्यजगत् में दिन-रात ऋतु-परिवर्तन और तारामण्डल का नियत आवर्तन आदि की अनुक्रमता जब मानव के अहंतापरक चित्त में प्रतिफलित होती है तो वह 'अंक' को जन्म देती है, जब उसकी व्यवस्था बाह्यजगत् की अनुक्रमता के साथ मिलती है, तो गणितशास्त्र का कारबार शुरू होता है। इदता-प्रधान बाह्य-जगत् में परिदृश्यमान अनुक्रमता जब अहंता-प्रधान अन्तर्जगत् के श्वास-प्रश्वास, नाड़ी स्पन्दन से प्रतिभासित अनुक्रमता से मेल खाती है तो 'ताल' का उद्भव होता है और संगीत का कारबार शुरू होता है। संगीत वहिर्जगत् की अनुक्रमता का अन्तर्मुखी प्रतिफलन है, गणित अन्तर्जगत् के अनुक्रम-बोध का वहिर्मुखी प्रतिफलन है। चेतना के एक छोर पर संगीत है, दूसरे पर गणित।

गणित और संगीत दोनों में ही परिदृश्यमान जगत् का अन्यथाकरण होता है। अन्तर यह है कि संगीत वहिर्जगत् की अनुक्रमता की व्यवस्था को अन्तर्मुख

करता है, जबकि गणित अन्तर्गृहीत अनुक्रमता (periodicity) को बहिर्मुख करता है।

शब्द पदार्थों के प्रक्षेपण में प्रतीक का काम करते हैं, इसलिए रूढ़ होते हैं। शास्त्रकारों ने तीन प्रकार के शब्द बताये हैं—यौगिक, योगरूढ़ और रूढ़। परन्तु कुछ ध्वनि-अनुकरण से बने शब्दों को छोड़ दिया जाय तो भाषा के सभी शब्द सामान्य अर्थ में 'रूढ़' हैं। जिन्हें हम यौगिक शब्द कहते हैं वे भी रूढ़ धातुओं, रूढ़ प्रत्ययों और रूढ़ प्रातिपदिकों के योग से ही बनते हैं। वह वस्तुतः रूढ़ ही होते हैं। उनके व्यवहार का कोई तर्कसंगत कारण नहीं बताया जा सकता। इसलिए उनके द्वारा जिन अर्थों का आहरण होता है, वे प्रक्षेपित होते हैं। चित्र-कला में रूढ़ प्रतीकों का व्यवहार नहीं होता। चित्रलिखित छोड़े को घोंड़ा कहना भी वस्तुतः एक प्रकार के प्रतीकों का ही व्यवहार है। पर वे रूढ़ नहीं होते। उनके अर्थ-आहरण की क्षमता सादृश्य में है। चित्र-लिखित घोंड़ा इसीलिए घोंड़ा कहा जाता है कि उसमें तथ्यात्मक जगत् के छोड़े से सादृश्य होता है। रेखाएँ सादृश्य को व्यक्त करती हैं, पर बाह्यजगत् का पदार्थ रेखाओं के माध्यम से 'कुछ और' प्रकट होता है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा है कि गधे को कोई भला आदमी अपने ड्राइंग-रूम में घुसने देना पसन्द नहीं करेगा, पर रेखांकित गधे को शीक से ड्राइंग-रूम में सजाने में नहीं हिचकेगा। यह बात ही इसका सबूत है कि चित्र-लिखित 'गधा' कुछ और है। रंगों को भरकर चित्र में उभार ले आने का प्रयत्न किया जाता है। रंग आकृति के विशिष्ट धर्मों को उन्मीलित करते हैं, चित्र में वैशिष्ट्य-वैचित्र्य का संचार करते हैं। कालिदास ने भी कहा है—'उन्मीलित तूलिकमेव चित्र'। इसीलिए रंग भरना और भी अधिक महत्त्वपूर्ण है। परन्तु चित्र और कविता, दोनों में यही गुण होता है कि वह द्रष्टा और श्रोता के 'ग्रह' को उस जगह ले जाते हैं जहाँ चित्रकार या कवि खड़ा होकर बाह्यजगत् को देखता है। यह तादात्म्यीकरण कलामात्र का विशिष्ट धर्म है।

चित्र चक्षुर्ग्राह्य कला है। वह स्थिर होता है। चक्षुर्ग्राह्य या दृश्य कला का एक गतिशील रूप नृत्य और ताण्डव आदि में पाया जाता है। चित्र का परवर्ती विकास भी गतिशीलता में होता है। चलचित्र या फिल्म गतिशील दृश्य कला है। स्थिर चित्र को चल बनाने के लिए वस्तुतः अचल चित्रों की परम्परा को इस प्रकार कालव्यापी बनाया जाता है कि उसमें गति की प्रतीति हो। काल एक प्रतीति-मात्र है। वह केवल द्रष्टा के चित्त की प्रतीयमानासक्ति का सबूत है।

अब हम मूल प्रश्न पर आ सकते हैं।

साधारणतः कलाकार के लिए कहा जाता है कि वह आत्माभिव्यक्ति का प्रयत्न अपने-आपको अभिव्यक्त करने का प्रयत्न करता है। आत्माभिव्यक्ति दो प्रकार से होती है। मृष्टि में मग्न आत्माभिव्यक्ति का यह प्रयास दिखायी देता है। एक तो जीव वा महज धर्म है। सना, वृद्ध, पशु, पक्षी में निरन्तर विकसित होकर पुष्पावस्था तक आना और फिर क्षीण होने हुए मृत्यु को ओर बढ़ना सहज जीव-धर्म

है। सत्ता का पुष्पित होकर रूप-वर्ण-गन्ध-रस द्वारा दूसरों को आकृष्ट करने का प्रयत्न सहज आत्माभिव्यक्ति का प्रयत्न है। मयूर का उन्मत्त नर्तन और पुंस्कोकिल का कूजन सहज, अग्रय नोद्देश्य, आत्माभिव्यक्ति है। मनुष्य का शिशु-प्रवस्था से युवावस्था में परिणत होना सहज जीवधर्म है। कहते हैं, युवावस्था में जो शरीर की उच्चावचना का विकास होता है—जिसे कालिदास ने 'वपुर्विभिन नवशोवनेव' कहकर उल्लेख किया है—वह सोद्देश्य है, सहज तो है ही। इस प्रवस्था में श्रांग, स्वर-यन्त्र, त्वक् आदि इन्द्रिय धीरे-धीरे अन्तःकरणरूप मन में भी विस्फार वृत्ति का उदय होना है। यह सृष्टिक्रम को अग्रसर करने के लिए पारस्परिक आकर्षण के माधन के रूप में प्रकृति का स्वयंदत्त प्रसाद है। इसमें प्रयत्न नहीं करना पड़ना। यह अनचाहे भी आ जाता है। प्रकृति ने रूप-रस-वर्ण-गन्ध आदि के द्वारा आत्माभिव्यक्ति का साधन स्वयं जुटा दिया है। मौल्य भाव के वर्णन के प्रसंग में कवियों ने दिल खोलकर इस अनायास-लभ्य सम्पद् का वर्णन किया है। पर इस सहज धर्म का उद्देश्य सब समय पूरा नहीं होता। सम्यता की वृद्धि के साथ-साथ सामाजिक नियमों के विधि-निषेधों का अम्बार लग जाता है। भाषा इन विधि-निषेधों को दीर्घस्थायी और वाद में निरुद्देश्य बनाकर भी जिलाये रहती है। यही द्वन्द्व शुरु होता है। मानव द्वारा इच्छित समाज-व्यवस्था और प्रकृति द्वारा प्रदत्त सहज धर्म का मर्षण शुरू होता है। उस समय अभिव्यक्ति भी इच्छित प्रयत्नों का माध्यम खोजती है। आत्माभिव्यक्ति का यह इच्छित प्रयत्न ही कलाओं के रूप में प्रकट होता है। इच्छित होने के कारण ही वह अभ्यास और नैपुण्य की अपेक्षा रखती है। कविता में, चित्र में मूर्ति में वह बहुविचित्र आकार ग्रहण करती है। परन्तु इतना ही सब-कुछ नहीं है। और भी बातें हैं। उनकी जानकारी भी आवश्यक है।

आदिमानव अपने इर्दगिर्द के वातावरण को जीवन्त रूप में देखता था। उसके लिए पेड़, पशु, पक्षी, नदी, पर्वत सब-कुछ जीवित व्यक्तियों-से दिखायी देते थे। वह अपने ही समान उनकी दुखी या सुखी समझता था। यह व्यापक धारणा सभी आदिम जातियों में अब भी प्राप्त है। पदार्थ विवेक के साथ जब जड़-चेतन विवेक कुछ प्रबल हुआ, तो भी उसने उनमें एक प्रकार की आत्मा की कल्पना कर ली थी। ये प्रच्छन्न आत्माएँ मनुष्य से अधिक शक्तिशाली थी, क्योंकि ये प्रच्छन्न रहकर बड़े-बड़े काम कर सकती थी। वे आँधी के रूप में पेड़ों को उखाड़ सकती थी, बाढ़ के रूप में गाँव-के-गाँव उजाड़ सकती थी—महामारी के रूप में जनपदों का विध्वंस कर सकती थी—वे अतिमानव बनती गयीं। उनकी शक्ति पद-पदार्थों में बँधी हुई बाह्यजगत् की व्यवस्था के ढाँचे में नहीं अँट पाती थी। फिर तो मनुष्य की भाषा में मिथक तत्त्व का आविर्भाव हुआ। उसने कार्य-कारण की अतिप्राकृत व्याख्या के रूप में पौराणिक गाथाओं की रचना की। भाषा में इस मिथक योजना ने बाह्यजगत् की व्यवस्था में भिन्न एक कल्पलोक का निर्माण किया। इससे इस अतिप्राकृत तत्त्व का कभी अत्यधिक

मान दिया गया था। आज सभ्यता की अग्रगति के साथ-साथ मनुष्य ने पद-पदार्थ विवेक के क्षेत्र में बहुत उन्नति की है, परन्तु साथ-ही-साथ वह वन्यता में भी बँधता गया है। बाह्यजगत् की तर्कसंगत जानकारी ने उसे अतिप्राकृत तत्त्व को छोड़ने को मजबूर किया है, तथापि उसका चित्त उस अतिप्राकृत तत्त्व को भूल नहीं पाया है। रूपकों और मानवीकरण के प्रयासों द्वारा वह उसी आदिम मनोभाव को प्रकट करता रहता है। वह अनुभव करता है कि उसके बिना यह प्रयोजनवली मद्यात्मक भाषा—भाषा, जो बाह्यजगत् की तर्कसंगत व्यवस्था में बुरी तरह बँध गयी है—वह सब-कुछ व्यक्त नहीं कर पाती जिसे वह कहना चाहता है। वह घूम-फिरकर मिथक तत्त्व का आश्रय लेता है। छन्द से, भावेगोच्छन्न भंगिमा से, रग सामंजस्य से, छाया और आलोक की वक्रिमता से, राग से, वह उस अनुभूति को व्यक्त करना चाहता है जो भाषा की उस व्यवस्था में भेंट नहीं पायी है जो तर्कसंगत बाह्यजगत् से बुरी तरह बँधी हुई है।

इस अभिव्यक्ति का रहस्य ही मनुष्य की मनुष्यता है। वह जो कुछ अनुभव करता है, उसे समाज-सम्पद् बनाने के लिए व्याकुल है। अनादिकाल से चली आती हुई सहजात अभिव्यक्ति के अतिरिक्त यह अभिव्यक्ति मनुष्य की निजी विशेषता है। कोई नहीं जानता कि यह दुर्बार शक्ति उसके भीतर क्यों विकसित हुई। अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों को विश्वजनीन बनाने की वह व्याकुलता उसमें क्यों आ गयी! परन्तु इतना निश्चित है कि यह उसका अन्तर्निगूढ धर्म है। जो शक्ति उसमें थी, उसी का प्रकाशन हुआ है। बृहत्तर अर्थों में इसे भी 'सहजात' कह सकते हैं, पर मनुष्य का यह 'सहजात' धर्म उसकी अपनी विशेषता है। और जीवों में यह नहीं पायी जाती। जो व्यक्तिगत है, उसे विश्वजनीन बनाने के प्रयास मनुष्य के आविर्भाव के साथ-साथ विकसित होते गये हैं। जो था, वही आज भी सम्भव हुआ है। मानना पड़ेगा कि मनुष्य में जो जनि-सत्त्व है, जिस बात ने मनुष्य के 'जैनी-टाइप' को विद्यमान रूप दिया है, उसी में यह अन्तर्निगूढ धर्म था, जिसने व्यक्तिगत अनुभूतियों के सामाजिकीकरण की प्रवृत्ति उसमें पैदा की है। गद्यात्मक भाषा का विकास भी उसी सहजात धर्म का रूप है। पर आगे चलकर मनुष्य अपने इसी सहज प्रयत्न का वशवर्ती हो गया। वह सीमा में बँधता गया है। उसे असन्तोष है। यह असन्तोष—'नाल्पे सुखमस्ति'—ही उसे उन अभिव्यक्तियों के लिए उत्साहित करता है जो सीमा के परे हैं, जो भाषा की चहारदीवारी में बन्द रहने से छटपटा उठती हैं। सामाजिकीकरण द्वारा उसे उस असन्तोष से राहत मिलती है। इस बात का निषेधात्मक नाम 'विरचन' है, वंश नाम 'मानन्द' है। गद्य हमारे प्रयोजनों की भाषा है; काव्य, चित्र, अभिनय और मूर्ति, प्रयोजनातीत 'मानन्द' की। समस्या-ग्रन्थमाधान गद्य का काम है, जीवन की चरितार्थना काव्य का अभिप्रेत है। काव्य में, शिल्प में, नृत्य में, गीत में, धर्म में, भक्ति में मनुष्य को उस अपार भूमा का रस मिलता है जो उसे प्रयोजन की सीमा में ऊपर उठाता है। तभी मानो वह उपनिषद् के श्रुति के सदरो में वह

वृत्ता है—भूमैव सुख, नाल्पे सुखमस्ति ।

यह तो निश्चित है कि स्थूल जगत् को छोड़कर मनुष्य जी नहीं सकता और न अपने देशकाल की सीमाओं से अस्पृष्ट रहकर कोई शिल्प-सृष्टि ही कर सकता है। काव्य भी स्थूल जगत् से विच्छिन्न होकर नहीं रह सकता। काव्य ही क्यों, कोई भी शिल्प स्थूल जगत् से अर्थ आहरण किये बिना रह नहीं सकता। पुराने पण्डितों ने जब कहा था कि शब्द और अर्थ दोनों मिलकर काव्य बनते हैं तो उनका यही अभिप्राय था। अर्थ वस्तुतः शब्दों द्वारा सूचित बाह्य जागृतिक सत्ता के साथ निरन्तर सम्बन्ध जोड़ते रहते हैं। एक व्यक्ति के चित्त में स्थित अर्थ को दूसरे के चित्त में प्रवेश कराके ही शब्द सार्थक होता है। भावावेग द्वारा कम्पित और आन्दोलित शब्दार्थ अपने सीमित अर्थों से अधिक को प्रकाशित करता है। शब्द के अभिप्रेय अर्थ से कही अधिक को प्रकाशित करनेवाली शक्ति को प्राचीनों ने कई नामों से स्पष्ट करने की कोशिश की है। सबसे अधिक प्रचलित और मान्य शब्द 'व्यंजना' है। अनुरणन के साथ उसकी तुलना करके उसी भावावेगजन्य कम्पन की ओर इशारा किया है। छन्द उस भावेग का वाहन है। छन्दोहीन भाषा में कल्पना और सम्मूर्तन तो हो जाता है, पर भावेग का कम्पन नहीं होता। प्राचीन कथाओं की गद्य समझी जानेवाली भाषा में भी एक प्रकार का छन्द होता है—एक प्रकार की वक्र कम्पनशील नृत्य-भंगिमा। वह भाषा ही छन्दोमयी है। सीधी-सी बात है कि एक या राजा। उसे कहने के लिए कवि कहेगा—'घनदर्पकन्दर्प सौन्दर्यमोदर्य-तृपदानवद्यरुपाभूपोवभूव'। इसमें छन्द है, भंकार है, लोच है, वक्रता है जो अर्थ में भावेग भरने का प्रयत्न करते हैं। उपन्यास में ये भावेग कम होते हैं, क्योंकि उसकी भाषा में गद्यात्मकता होती है। परन्तु जहाँ कहीं भी उसमें भावेग का कम्पन आता है, वही प्रच्छन्न रूप में छन्द भी विद्यमान रहता है। अनुप्रास भावावेग में नृत्य का छन्द जोड़ता है। जब एक ही ध्वनि बार-बार दुहरायी जाती है तो श्रोता भावेग की सक्रियता से सहज ही प्रभावित होता है। यदि काव्य में से अर्थ-प्रकाशक शब्द हटा दिये जायें तो जो ध्वनिप्रवाह बच जायेगा, वह संगीत बन जायेगा। वस्तुतः बाह्यजगत् से सम्बन्ध अर्थ से रहित ध्वनि-प्रवाह संगीत ही होता है। संगीत में बाह्य जगत् की उस सत्ता से जो शब्द द्वारा प्रकाशित होती है, कम-से-कम योग होता है। ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार गणित में उस आन्तरसत्ता से जो भावेग-कम्पित स्वर में प्रकाशित होती है, कम-से-कम योग होता है। चेतना के एक प्रान्त पर संगीत है, दूसरे पर गणित। संगीत में जिसे स्वर कहते हैं वह एक प्रकार का वेग ही है। बाह्य अर्थों से मुक्त होने पर वह नियत भावेग के रूप में प्रकट होता है, परन्तु काव्य जिस प्रकार शब्द-प्रकाश्य अर्थ के द्वारा बाह्य विषय-सत्ता में बँधा रहता है उस प्रकार संगीत नहीं बँधा रहता। वह राग, स्वर आदि के माध्यम से अपने-आप ही स्पन्दित होता रहता है। तान या लय उसमें उसी प्रकार अनुभूति-सत्ता भरता है जिस प्रकार छन्द काव्य में। काव्य और संगीत द्वारा स्पन्दित मानवचित्त के भावेगों में थोड़ा अन्तर होता है। काव्य में भावेग द्वारा जो स्पन्दन

उत्पन्न होता है वह बाह्य सत्ता से सम्बन्ध होने के कारण 'नियत' होता है। हम बाह्य घटनाओं की अनुभूति से चालित होते रहते हैं। काव्य, पाठक के सुख-दुःख में आवेग उत्पन्न करते है। मनुष्य दूसरों के सुख-दुःख से प्रभावित होता है। उनके साथ उसकी 'सम-वेदना' होती है और अन्ततोगत्वा उस सुख-दुःख को आत्मसात करके अनुभव करने लगता है। इस प्रकार काव्य मनुष्य-मनुष्य के बीच विद्यमान 'एकत्व' का प्रतिष्ठापक होता है। काव्य प्रमाणित कर देता है कि व्यक्ति-मानव के ऊपरी विभेदों के नीचे एक अभेद है, 'एकता' है।

कहते हैं, विभिन्न आवेगों से भिन्न-भिन्न जाति के आवेग और कम्पन उत्पन्न होते हैं। संगीत से भी उसी प्रकार के कम्पन उत्पन्न होते हैं जैसे काव्य से। फिर भी संगीत से उत्पन्न कम्पनों का योग बाह्य सत्ता से कम होने के कारण श्रोता के चित्त में वैसी गाढ़ 'नियत' अनुभूति नहीं हो पाती जितनी काव्य-जनित आवेगों के कम्पनों से होती है। टोडी के आलाप से जो एक प्रकार की उदास और विरह-व्याकुल वेदना उमड़ आती है वह विश्वजनीन तो होती है, पर अविच्छिन्न या एक्स्टेंड होने के कारण अनुभूति में वैसी सान्द्रता नहीं ला पाती जो काव्य के कल्पन रस से उत्पन्न होती है; क्योंकि संगीत की अनुभूति यहैतुक होती है। मनुष्य का चित्त सर्वत्र कार्य-कारण की शृंखला खोजता रहता है; अनुभूति और वेदना के क्षेत्र में भी। काव्यजन्य अनुभूति की सान्द्रता इस बात का पक्का प्रमाण है कि मनुष्य आवेग-चालित-अवस्था में भी कार्य-कारण शृंखला के प्रति सचेत बना ही रहता है। जहाँ वह उसे नहीं पाता वहाँ देर तक जमना नहीं चाहता। जिस काव्य में केवल शब्दालंकार ही झंकार उत्पन्न करता है, अर्थ का भार कम हो जाता है, वह बहुत-कुछ उसी प्रकार की असान्द्र अनुभूति पैदा करता है जैसी संगीत करता है। पर उसमें संगीत की अबाध गति भी नहीं होती और अर्थजगत् से सम्पूर्ण विच्छेद भी नहीं होता, क्योंकि उसके शब्द बराबर बाह्य सत्ता से श्रोता का सम्बन्ध जोड़ते रहते हैं और स्वर के स्वच्छन्द प्रवाह में बाधा उत्पन्न करते हैं। अर्थभार-हीन शब्दालंकार न तो काव्य की गाढ़ अनुभूति ही पैदा करते हैं, और न संगीत का प्रवाह ही। वे केवल दोनों के घटिया प्रभाव उत्पन्न करके विरत हो जाते हैं। परन्तु जहाँ शब्दालंकार में अर्थ का भार बना रहता है वहाँ वे काव्यगत प्रभाव में संगीत की सहज गति भर देते हैं। परन्तु अर्थालंकार शब्द के प्राणप्रद और विशेषाधानहेतुक, दोनों ही धर्मों में गाढ़ अनुभूति का रस ले आते हैं। उनकी सहायता से वक्तव्य के व्यक्तित्व को, गुणों को और क्रियाओं को गाढ़ भाव से अनुभव करते हैं। पदार्थ के विशेषाधानहेतुक धर्म - चाहे वे सिद्ध हों या साध्य—सादृश्यमूलक अलंकारों से इस प्रकार सम्पूतित होते हैं कि पाठक के चित्त में अनुभूति सहज हो जाती है। वस्तुतः जब अलंकार आवेगसहचर होकर आते हैं तो काव्य में अत्यधिक ऊर्जस्वल तेज भर देते हैं, पर जब आवेगहीन होकर आते हैं तो चामत्कारिक उक्ति-भर रह जाते हैं। वे उस अवस्था में विजली की कौंध के समान एक क्षणिक ज्योति विकीर्ण करके अन्तर्धान हो जाते हैं।

शब्दों और रंगों की पारस्परिक समशीलता को इन दिनों विज्ञान ने प्रत्यक्ष करा दिया है। विभिन्न प्रकार के आवेग-कम्पन विभिन्न ढंगों की तरंगें उत्पन्न करते हैं। वस्तुतः कवि जिस प्रकार का आवेग शब्दों के माध्यम से श्रोता के चित्त में उत्पन्न करता है, उसी प्रकार का आवेग चित्रकार रंगों के माध्यम से पंदा कर लेता है। अन्तर सिर्फ यह है कि कवि कान के माध्यम से ऐसा करता है और चित्रकार आँख के माध्यम से। एक श्रोत्रग्राह्य बनाकर ऐसा करता है, दूसरा चक्षुग्राह्य बनाकर। परन्तु इस अन्तर का एक और पहलू भी है। चित्र सादृश्य द्वारा रसबोध कराने के कारण वास्तव प्रकृति के अधिक निकट होता है, परन्तु शब्द जिस प्रकार वाह्यजगत् का अर्थ श्रोता के चित्त में प्रक्षिप्त करता है उस प्रकार के अर्थ रेखा और रंग नहीं करते। रेखा और रंग चित्रकार के अन्तर्जगत् के अर्थों का प्रक्षेपण करते हैं। वाह्यजगत् तो सादृश्य द्वारा गृहीत होता है। रेखा और रंग अन्तर्जगत् की भावनाओं का प्रक्षेपण करते हैं। जिस चित्र की रेखा और रंग केवल वाह्यजगत् के सादृश्यमात्र की व्यञ्जना करते हैं वे घटिया किस्म के चित्र होते हैं। वे अभिधेयमात्र का इंगित करके विरत हो जाते हैं। रंगों और रेखाओं का व्यवस्थापन चित्रकार के अन्तर्जगत् की कहानी होती है। जैसे-जैसे मध्यता प्राप्ति बढ़ती गयी है वैसे-वैसे यथार्थानुकरण की प्रवृत्ति घटती गयी है। कविता के शब्दों की भाँति चित्रों की आकृति भी तान्त्रिक प्रक्रिया के रूप में प्रकट हुई थी। परन्तु क्रमशः रंगों और रेखाओं में एक प्रकार का छन्द प्रधान होता गया है, जो चित्रकार के अन्तर्जगत् के भावतरंगों से ताल मिलाकर चलता रहा है।

मानवात्मा के भावावेग को इस प्रकार सर्वसाधारण तक पहुँचा देने की जो व्याकुलता है, उसे ही 'कवि की अनुभूति का साधारणीकरण' कहा जाता है। यह व्याकुलता ही सिसृक्षा का रहस्य है। अपने-आपको 'महाएक' के साथ एकमेक करने की व्याकुलता ही निरन्तर कला-प्रयत्नों को उकसाती रहती है।

[2]

ऊपर हमने यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि साधारण गद्यात्मक भाषा में हमें दो प्रकार के अनुशासनों को मानकर चलना पड़ता है—(1) वाह्यजगत् के तथ्यों का, और (2) भाषा के व्याकरण और वाक्य-विन्यास-सम्बन्धी नियमों का। काव्य में एक तीसरा अनुशासन भी है। वह है छन्द का, लय का, संगीत का। जो कोई यह दावा करता है कि वह इस तीसरे अनुशासन की उपेक्षा करके भी काव्य लिख सकता है, वह गलत दावा करता है। या तो उसका ऐसा प्रयत्न काव्य कहलाने का अधिकारी नहीं है या यदि है तो वह छन्द का अनुशासन मानकर चलता है। जो लोग आयेदिन उच्च कण्ठ से यह घोषणा करते रहते हैं कि आज की कविता छन्द के बन्धन से मुक्त हो गयी है, वे वस्तुतः यह कहना चाहते हैं कि उनकी कविता पुराने छन्दःशास्त्रियों द्वारा निर्धारित रुढ़ियों से मुक्त हो गयी है। पुराने छन्दःशास्त्रियों ने जो नियम बनाये हैं वे शाश्वत नहीं हैं। न तो वे सभी

भाषाओं पर लागू होते हैं, न सभी समय में। भाषा मनुष्य के साथ-ही-साथ विकसित होती जा रही है। उसमें नये उपादान आते रहते हैं और बहुत-से पुराने उपादान भड़के रहते हैं। कालान्तर में वह नयी भाषा के रूप में प्रकट होती है, उसके बोलने और पढ़ने के ढंग में परिवर्तन होते रहते हैं और उसकी स्वर-मैत्री और काकु-विधि में भी अन्तर आता रहता है। नवोदित भाषा में छन्द खोजने के नये प्रयाम करने पड़ते हैं। प्रतिभाशाली कवि ही ऐसा कर सकते हैं। नये छन्दों के समझने में साधारण मनुष्य को—विशेषकर जब वह पुरानी पद्धति से परिचित हो—कठिनाई होती है, परन्तु धीरे-धीरे उसमें नये छन्द के परिशसन का अभ्यास होता है। वह ध्वराकर इसे 'विद्रोह' भी कहता है। परन्तु नवोदित भाषा की स्वर-मैत्री का सन्धान गुण है, निषेधात्मक धर्म नहीं। क्यों यह गुण है, क्यों यह मनुष्यमात्र को प्रभावित करने में समर्थ होता है, यह संगत प्रश्न है।

एक प्रश्न और है। हमने यह भी देखा है कि मनुष्य की बुद्धि ने कलाओं के विशुद्ध रूप में बहुत मिश्रण किया है। कविता (और साधारण गद्यात्मक भाषा भी) कानों का विषय है। वह कालवर्तिनी है और ध्वम्य है। चित्रकला देशवर्तिनी और दृश्य है। एक गतिशील है, दूसरी स्थितिशील। परन्तु मनुष्य की बुद्धि ने भाषा को भी (और साथ-साथ कविता को भी) दृश्य और स्थितिशील बनाने का प्रयत्न किया है। लिखकर विविध अक्षर-प्रतीकों के द्वारा भाषा को नयनेन्द्रिय का विषय बनाया गया है। यह कठिन कार्य है। उच्चारित वर्णों को लिपिवद्ध करने का प्रयास बहुत सफल नहीं हुआ है। उच्चारित भाषा में प्रकट किये जानेवाले बलाघात और आवेग-कम्पन लिपिवद्ध भाषा से गायब हो जाते हैं। कविता में तो और भी विकट समस्या है, क्योंकि कविता की भाषा का प्राण ही आवेग है। बहुत पुराने जमाने से नाना चिह्नों के द्वारा उस बलाघात और आवेग-कम्पन को सुरक्षित रखने का प्रयास किया गया है। वैदिक मन्त्रों में उदात्त और अनुदात्त आदि के चिह्नों का समावेश इसी प्रयत्न का परिणाम है। आधुनिक भाषा में विराम के, आवेग के, प्रश्न के, स्पष्टीकरण के विभिन्न चिह्नों का व्यवहार करके वक्ता के वक्तव्य को ठीक-ठीक अंकित करने का प्रयत्न किया जाता है, पर प्रयत्न आंशिक रूप में ही सफल हो पाया है। कविता में इस प्रकार के प्रयत्न अधिक असफल सिद्ध हुए हैं। पर कवि रुका नहीं, सहृदय पाठक भी अपने प्रयत्नों से विरत नहीं हुआ है।

यह प्रश्न संगत है कि क्यों इस प्रकार के प्रयत्न पूर्णतः सफल नहीं हुए। इसका प्रमुख कारण यह है कि व्यक्ति-मानव के चित्त में उठनेवाले आवेगों की अनन्त श्रेणियाँ हैं, समष्टि-मानव-चित्त के साधारणीकृत प्रतीक-चिह्न बहुत थोड़े हैं। उनकी संख्या बढ़ती जा रही है, पर सबकुछ इनमें समा नहीं पाता। कभी-कभी धन, ऋण या गुणन के चिह्नों के द्वारा आवेग का दैर्घ्य सूचित करने का प्रयास भी किया जाता है। पर ये भी अन्ततोगत्वा साधारणीकृत चिह्न ही सिद्ध होते हैं। व्यष्टिचित्त का विशेषीकृत आवेग समष्टिचित्त के लिए ग्रहणीय बनाना

कठिन कार्य है। न जाने कब से मनुष्य व्यष्टिचित्त के विशेषीभूत अनुभवों के साधारणीकरण का प्रयत्न करता आ रहा है। इससे भाषा में सूक्ष्म भावव्यंजक शब्दों की वृद्धि होती जा रही है, परन्तु अन्तिम विश्लेषण से जाना जाता है कि समष्टिचित्त की स्वीकृति प्राप्त होने के बाद विशिष्ट भावों के भी जातिवाचक शब्द ही बन पाते हैं। 'ईर्ष्या', 'असूया' आदि शब्द अनेक प्रकार के विशिष्ट भावों के साधारणीकृत प्रतीकमात्र सिद्ध हुए हैं। कवि जब इन शब्दों के द्वारा अपने चित्त की कोई विशिष्ट अनुभूति बताने का प्रयास करता है तो पाठक एक सामान्य भाव ही ग्रहण कर पाता है, जो कवि-चित्त की विशिष्ट अनुभूति के थोड़ा दायाँ-बायाँ या ऊपर-नीचे तक पहुँच पाता है। बहुत कम पाठक उसके सही-सही मटीक भाव को पकड़ने में समर्थ होते हैं। जो लोग समझते हैं—अर्थात् कवि के हृदय के साथ जिनका हृदय एकाकार हो सकने में समर्थ होता है—उन्हे लोक में 'सहृदय' कहा जाता है। कुछ 'सहृदय' ऐसे भी होते हैं जो कवि के प्रयुक्त शब्दों को 'ठीक-ठीक' समझाने का प्रयत्न करते हैं। सब समय 'सहृदय' होने का दावा करनेवालों के मत मिलते नहीं, अर्थात् जो बात अस्पष्ट थी वह अस्पष्ट ही रह जाती है! नये सहृदय इन पुराने सहृदयों की बातों की व्याख्या का प्रयत्न करने लगते हैं। यदि कवि सचमुच उत्तम श्रेणी का होता है तो यह परम्परा दीर्घकाल तक चलती रहती है।

ये प्रयत्न क्या निरर्थक पाण्डित्य-प्रदर्शन मात्र है, या इनकी गहराई में कोई ऐसी व्याकुलता है जिसे रोंका नहीं जा सकता—'दुनिवार' है? कवि अपनी विशिष्ट अनुभूति के साधारणीकरण का प्रयत्न क्यों करता है, सहृदय पाठक उसकी विशिष्ट अनुभूतियों को और भी अधिक 'हृदयगम' कराने का प्रयास क्यों करता है और उसकी असफलता को जानते हुए भी परवर्ती सहृदय पुनः प्रयास (या और भी ठीक से कहा जाय तो 'पुनः पुनः प्रयास') क्यों करते हैं? क्या यह उचित न होता कि कवि अपने विशिष्ट अनुभवों को अपने तक ही सीमित रखता और यदि वह गलती से प्रकट करने का प्रयास भी करता तो उसकी बातों पर ध्यान नहीं दिया जाता और दुनिया को अपने रास्ते चलने को छोड़ दिया जाता? कठिनाई यह है कि दुनिया छूटना नहीं चाहती और कवि और सहृदय उसे छोड़ना नहीं चाहते। कवि भी व्याकुल और लाचार है, सहृदय भी व्याकुल और लाचार है और दुनिया भी व्याकुल और लाचार है। इतनी व्याकुलता का कारण क्या है? इस प्रश्न के उत्तर में ही सिसृक्षा के उस रचनात्मक स्वरूप का रहस्य उद्घाटित होगा जिसे 'छन्द' कहा जा सकता है।

कही-न-कही मानवचित्त की गहराई में कुछ ऐसा है जो अपने विशेष अनुभवों को सर्व-सुलभ बनाने और दूसरे लोगों के अनुभव को ग्रहण करने के लिए व्याकुल है। बहुत प्राचीन काल से मनुष्य इस बात को नाना रूप में कहता आ रहा है। एक प्रचलित मत यह है कि मनुष्य अपने व्यष्टि-रूप में अलग जल्द है, पर, वस्तुतः वह समष्टि-मानव का एक अंग है, इस समष्टि-रूप (जिसे कभी-कभी

‘कॉमन ह्यूमनिटी’ भी कहा जाता है) की सही-सही जानकारी प्राप्त करने के लिए व्याकुल है। भारतवर्ष के प्राचीन आचार्य और भी आगे बढ़कर कह गये हैं कि वस्तुतः ‘एक’ से अनेक उत्पन्न हुए हैं और अनेकता या नानात्व के भीतर अब भी पुनः ‘एक’ होने की व्याकुलता है। नानात्व की ओर बढ़ने की प्रवृत्ति गलत ज्ञान या अविद्या का परिणाम है और ‘एक’ हो जाने की प्रवृत्ति सही ज्ञान या विद्या से पैदा होती है। जब सही ज्ञान का आनन्द अनुभव होता है तो मनुष्य उसे शब्दों के, रंगों के और रूपों के माध्यम से प्रकट करता है। जितना ही वह गहरा होता लगाता है, उतना ही बहुमूल्य रत्न उसके हाथ लगता है ! गलत जानकारी की अवस्था में वह कृपण की भाँति इन रत्नों को छिपाके रखता है। सही जानकारी होने पर वह दोनों हाथों लुटाने में आनन्द पाता है। कहा गया है कि अन्तिम बहुमूल्य रत्न वह जब प्राप्त करता है तो वस्तुतः चराचर जगत् में अपने को ही पा जाता है और उस आनन्द को लुटाने में वह अपने-आपको ही लुटा देता है। अपने-आपको लुटाने का आनन्द ही चरम आनन्द है। जब तक भेदबुद्धि बनी रहती है तब तक अपने-आपका अधिकांश हिस्सा रोक लिया जाता है, जब समाप्त हो जाती है तो कुछ भी छिपाने की आवश्यकता नहीं रह जाती। अपने को निःशेष भाव से दे देने के रास्ते में अनेक बाधाएँ हैं। उन बाधाओं पर विजयी होने की सफलता के अनुपात में ही मनुष्य की चरितार्थता का हिसाब किया जा सकता है। बड़ा वह है जो दे सकता है, सबसे बड़ा वह है जो अपने-आपको निःशेष भाव से लुटा देता है। अग्रभ्रंश के कवि ने सामान्य लोकनीति की बात कहते समय कहा था :

साहु बिलोउ तड़फड़इ बडु तणहो तणेण ।

बडप्पणु पुणु पाइयइ हत्थेहि मोगलिवेण ।

[सब लोग बड़प्पन पाने के लिए तड़फड़ाते हैं, पर बड़प्पन हाथ के खुले रतने से, अर्थात् लुटाते रहने से, प्राप्त होता है !]

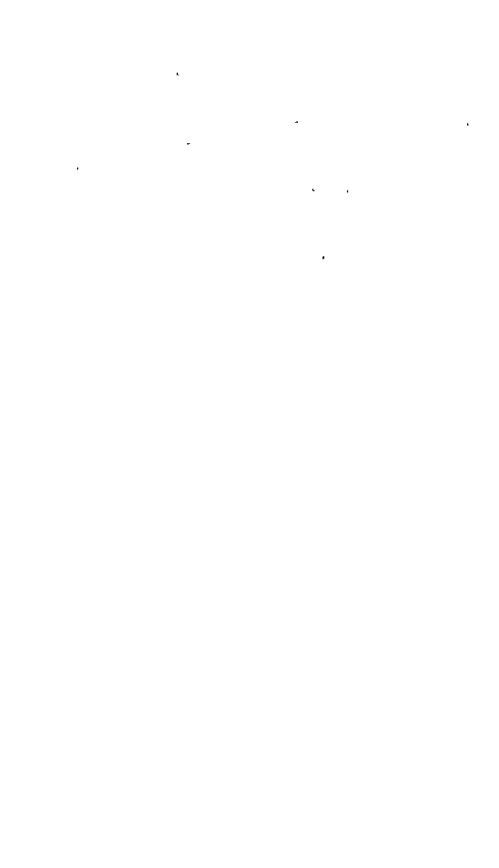
यही बात सौन्दर्यान्वेषियों के लिए ज़रा बदलकर कही जा सकती है। लोक में बड़प्पन पाने का मार्ग है अपनी सम्पत्ति को उचित भाव से लुटाना, लेकिन सुकुमार भाव-जगत् में अपने-आपको लुटाने से ही वह प्राप्त होता है। लेकिन यह भी ‘साधारण’ सत्य है। इसके भी अनेक भेद हैं। काव्य और अन्य शिल्पों के माध्यम से अपने-आपको देना एक विशेष प्रकार का देना है। समाज-सेवक भी अपने को देता है, भक्त भी देता है, तत्त्वज्ञानी भी देता है। इसीलिए आत्मदान एक सामान्य धर्म है, जातिवाचक संज्ञा है। हमे यहाँ कला के माध्यम में किये गये आत्मदान को समझना है।

साधारण मनुष्य की भाँति कवि और कलाकार भी जानता है और अपनी जानी दुर्द बात को दूसरों तक पहुँचाता है। परन्तु जानकारी के कई स्तर हैं। कुछ जानकारीयाँ केवल जड़-जगत् के विषय में सूचना-मात्र होती हैं। उनके द्वारा भी मनुष्य को परिवर्तित किया जाता है। हर नयी जानकारी से परिप्रेक्ष्य में कुछ-न-

कुछ अन्तर आता है और हर परिवर्तित परिप्रेक्ष्य में मनुष्य के कुछ-न-कुछ भिन्न रूप में दिखने की सम्भावना होती है। कुछ जानकारीयाँ प्राणों के व्याकुल आवेग के बारे में होती हैं, वे सुननेवाले के प्राण-स्तर को परिवर्तित करने में समर्थ होती हैं। बहुत-से कवियों में प्राणतत्त्व को हिल्लोलित करने की शक्ति होती है। वे प्राणतत्त्व की पुकार को प्राणतत्त्व तक पहुँचाते हैं। उनसे श्रोता की नसों में झनझनाहट पैदा होती है। फिर, और भी सूक्ष्म जानकारी वह होती है जो मानसिक स्तर पर अनुभूत होती है और श्रोता को मानस-स्तर पर ही आन्दोलित करती है। और भी गहराई में बौद्धिक स्तर की अनुभूति और उसी को प्रभावित करने-वाली जानकारीयाँ हैं। परन्तु उससे भी सूक्ष्म वे जानकारीयाँ हैं जो आध्यात्मिक कही जाती हैं। वे श्रोता को भी उसी स्तर पर अभिभूत करती हैं।

इस प्रकार समूची जानकारी मोटे तौर पर पाँच स्तरों में विभाजित की जा सकती है। ये हैं—जड़तत्त्व, प्राणतत्त्व, मनस्तत्त्व, बुद्धितत्त्व और अध्यात्मतत्त्व के स्तर। सभी स्तरों पर यह जानकारी दो प्रकार की होगी। घटिया किस्म की या अविद्याजन्य और बढ़िया किस्म की अर्थात् विद्याजन्य। घटिया किस्म की जानकारी या भ्रामक जानकारी की विशेषता यह होती है कि वह ज्ञाता के चित्त में अपने को समस्त जगत्-प्रवाह से अलग समझने की बुद्धि जाग्रत करती है। इस अलगाव की प्रवृत्ति को ही शास्त्रीय ग्रन्थों में 'अहंकार' कहा गया है। सही जानकारी या सच्ची विद्या अहंकार या अलगावबुद्धि को समाप्त करती है, और ज्ञाता को जगत्-प्रवाह के साथ एकमेक होने की वृत्ति जगाती है। जितनी ही अधिक यह वृत्ति जागती है, उतनी ही अधिक जानकारी चरितार्थ होती है और उसी मात्रा में उसका सम्प्रेषण उत्तम कौटिक का होता है। परन्तु सभी जानकारीयों का सम्प्रेषण कला की कौटिक में नहीं आता, क्योंकि सभी जानकारीयों का देना 'आत्म-दान' नहीं होता। अधिकांश ज्ञान सूचनामात्र बनकर सम्प्रेषित होते हैं। 'रचना'-रूप में बदले बिना वे कला की कौटिक में नहीं आते। सूचना, रचना बनकर जब सम्प्रेषित होती है तो ग्रहीता को आन्दोलित और चालित करती है। सूचना केवल ज्ञान की गतिहीन छाप-मात्र है। छन्द के सहारे वह गतिशील होती है—'स्वच्छन्द'-चारिणी बनती है। संगीत में, काव्य में, चित्र में, भूति में छन्द का योग होने से गति आती है, प्राण आता है, प्रेषण-वेग आता है। 'छन्द' शब्द का प्रयोग यहाँ बहुत व्यापक अर्थों में किया जा रहा है। उसमें राग, लय, वेग, आवेग सभी का समावेश हुआ है। यह 'छन्द' विश्वव्यापी 'इच्छा'-शक्ति के साथ ताल मिलाकर चलनेवाला, गति-मात्र या वेग-मात्र (विशुद्ध गति) है। छन्द अर्थात् मनोयोग इच्छा। शास्त्रीय ग्रन्थों में कुछ थोड़े-से छन्दों के नाम गिनाये जाते हैं, वे केवल इंगित-मात्र हैं। सब-कुछ वे नहीं हैं, अधिकांश भी नहीं।

ऊपर बहुत-सी बातें एक ही साँस में कह दी गयी हैं और अस्पष्ट-भी लगती हैं। उनको अलग विस्तार से समझाने का प्रयत्न नहीं किया गया है। यहाँ स्थान-संकोच है, इसलिए थोड़े में इस प्रकार स्मरण किया जा सकता है। चेतन प्राणी



“पश्चिम के कितने ही मनीषियों ने व्यक्ति-चित्त की इच्छा को ही सौन्दर्य का मुख्य हेतु माना है। कहते हैं कि स्पिनोजा—जैसे मनीषी ने भी कहा था कि हम किसी वस्तु को अच्छी इसीलिए नहीं कहते कि वह अपने-आपमें सचमुच अच्छी है, बल्कि इसलिए कहते हैं कि हम उसे चाहते हैं। इसी प्रकार किसी वस्तु को हम इस-लिए सुन्दर नहीं कहते कि वह अपने-आपमें सुन्दर है बल्कि इसलिए कि हम उसे चाहते हैं, वह हमारी इच्छा-शक्ति की गति के अनुकूल हुआ करती है। इस युग के अन्यतम मनीषी नील्से कह गये हैं कि सुन्दर और असुन्दर की धारणा प्राणतत्त्व की माँग के अनुसार होती है, बायोलॉजिकल है। हम चीनी इसीलिए नहीं खाते कि वह मीठी होती है बल्कि वह इसलिए मीठी लगती है कि वह हमारे प्राणतत्त्व की माँग पूरी करती है, उसमें शक्ति देने का गुण है जो हमारी जिजीविषा के लिए आवश्यक है। असुन्दर वह है जो हमारी जिजीविषा के प्रतिकूल होती है। हमें प्रसन्न और मोहित वह वस्तु करती है जो हमारी प्राणशक्ति की पोषक है, दुर्दम जिजीविषा के अनुकूल है। इस प्रकार के विचारों से समस्या उत्पन्न होती है, यद्यपि इसे प्रस्थीकार नहीं किया जा सकता। क्योंकि इससे व्यक्तिगत इच्छा की महिमा व्यक्त होती है। इस प्रकार की वैयक्तिक इच्छा का कोई अन्त नहीं है। इससे एक प्रकार की अनवस्था की बात उठती है। ‘सुन्दर’ का कोई निश्चित रूप स्थिर नहीं हो पाता। हर आदमी को अपनी-अपनी इच्छा के अनुसार किसी वस्तु को सुन्दर और किसी को असुन्दर कहने की छूट मिल जाती है। इस दोष से बचने के लिए दीर्घकालीन आदत, एक ही परिस्थिति में बसनेवाली मानव-मण्डली के सामान्य अनुभव आदि बातों की कल्पना करनी पड़ती है। कालिदास के विचार इससे मिलने-जुलते होने पर भी इससे भिन्न है। वे व्यक्ति-इच्छा को समष्टि-व्यापिनी इच्छा का विशिष्ट रूप मानते हैं। समष्टि-इच्छा विश्वव्यापिनी भंगशून्य इच्छा के अनुकूल होने पर ही व्यक्तिगत इच्छा सार्थक होती है। व्यक्तिगत इच्छा उसके प्रतिकूल जाकर कुत्सित हो जाती है। समष्टि-इच्छा चेतन धर्म है। जो बात चेतन धर्म के अनुकूल है, वही सुन्दर है। समष्टि-चेतना सर्जनात्मक है—वह सिसृक्षा है। व्यक्तिगत इच्छा उससे अनुकूल रहकर ही चरितार्थ होती है। जिस इच्छा में अज्ञान है, मोह है, परोत्सादनवृत्ति है वह पाप इच्छा है, वह चित्त में तमोगुण को उद्विक्त करती है, जड़त्व से अभिभूत होती है, सौन्दर्य उसमें नहीं होता। रूप कभी पापवृत्ति को उकसावा नहीं देता, जो देता है वह रूप नहीं है : ‘यदुच्यते—पार्वति पाप-वृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वचः।’ [हे पार्वति ! यह जो कहा जाता है कि रूप (सौन्दर्य) पापवृत्ति के लिए नहीं होता, यह वचन आज सही सिद्ध हुआ है।] जो रूप पापवृत्ति को उकसाता है वह जड़त्व की उपज है। वह तामसिक है, उसमें सत्त्वोद्रेक की शक्ति नहीं होती, इसीलिए वह ‘सुन्दर’ नहीं कहा जा सकता, व्यक्तिगत इच्छा की पूर्ति का साधन बनने पर भी।

“कभी-कभी प्रकृति के सौन्दर्य-निर्माण और मनुष्य के सौन्दर्य-निर्माण में जो विरोध दिखाने का प्रयत्न किया जाता है, वह दोनों को परस्पर-निरपेक्ष मानने

का परिणाम है। प्रख्यात मनीषी एरिक न्यूटन ने इस विरोध को इस प्रकार प्रकट किया है—कलाकार की वृत्ति यह होती है कि 'एकमात्र यही आकार (दूसरा नहीं) मेरी इच्छा को सन्तुष्ट कर सकता है' और प्रकृति की वृत्ति यह होती है कि 'एकमात्र यही आकार (दूसरा नहीं) ठीक-ठीक उपयोगी हो सकता है' (दि मीनिंग ऑफ़ व्यूटी, पृ. 86)। कालिदास से पूछा जाता तो वे कदाचित् कलाकार की वृत्ति को इस प्रकार बताते कि 'एकमात्र यही आकार विश्वात्मा की मूल सर्जनेच्छा के अनुकूल है, दूसरा नहीं।'

सही बात क्या है, यह शपथपूर्वक नहीं कहा जा सकता, पर इतना असंदिग्ध जान पड़ता है कि मनुष्य में अपनी विशिष्ट अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाने की लालसा दुर्निवार है। व्यक्ति-मानव एक-दूसरे से अलग दिखायी देता है, पर यह दुर्निवार इच्छा उसे निरन्तर दूसरे व्यक्ति-मानवों से एकमेक हो पाने के लिए व्याकुल करती रहती है। वह अपनी विशिष्ट अनुभूतियों का साधारणीकरण करने को व्याकुल है। जो अदृश्य शक्ति व्यष्टि-मानव की पृथक्-पृथक् अनुभूतियों को साधारणीकरण या सामाजिकीकरण की ओर उन्मुख करती है, उसी का नाम प्राचीनों ने 'छन्द' दिया था। एक समष्टिगत इच्छाशक्ति है जो समस्त भेदों को छँककर आच्छादित किये है। छादन करने के कारण ही उसे 'छन्द' कहते हैं—'छादनात् छन्दांसि।' समष्टिगत छन्द सृष्टि के भिन्न-भिन्न दिखनेवाले पदार्थों को छादन करके एक व्यापक सिसृक्षा के सूत्र में पिरोता है। भाषा में अक्षर अलग-अलग बिखरे हैं—असंश्लिष्ट हैं। उनको आच्छादन करके जो उन्हें धारा-रूप में 'एक' की गति देता है वह भी छन्द है। जब व्यष्टि का छन्द समष्टिगत छन्द से ताल मिलाकर चलता है तो 'सुन्दर' की सृष्टि होती है, जब उससे विरुद्ध दिशा में जाता है तो 'कुत्सित' का जन्म होता है। बड़भागी मनुष्य को ही उस मूल छन्दो-धारा की पहचान होती है। जिस समय वह पहचान जाता है उस समय ज़र्रे-जर्रे में उसे देख सकता है, हर चीज को वह छन्दोधारा के अनुकूल सजाकर सुन्दर बना सकता है। शब्द में, रेखा में, रंग में, वर्ण में, गन्ध में उस छन्द के परिचय के बल पर ही वह मैत्री और सामंजस्य का भाव ढूँढ़ लेता है। लेकिन छन्द की पहचान केवल आत्मदान की सामर्थ्य देती है, वह स्वयं आत्मदान नहीं है। अगले लेख में उस पर विचार किया जायेगा।

वाक् तत्त्व और विनायक धर्म

कालिदास ने वाक् और अर्थ को पावंती और परमेश्वर (शिव) के समान सम्युक्त बताया है, परन्तु वाक् तत्त्व और अर्थ तत्त्व का अर्थ अधिक व्यापक है। कालिदास सफल कलाकृति के लिए प्रयत्न और सस्कार को आवश्यक समझते हैं। यही विनायक तत्त्व है।

यह सारा संसार नाम और रूप के रूप में प्रतिभासित हो रहा है। नाम शब्द है और रूप अर्थ है। लेकिन यह साधारण बात है, विशेष व्यवस्था में रूप भी अर्थ देते हैं। चाहे शब्द हों या अर्थ, किसी-न-किसी अवस्था में वे अन्य अर्थ को ध्वनित अवश्य करते हैं। कई बार इंगित से अर्थ प्रकट हो जाता है, शब्द की आवश्यकता नहीं होती। यहाँ रूप ही वस्तुतः अर्थ देने का हेतु है। समार में जो कुछ भी अर्थ देने की क्षमता रखता है उसे सम्प्रेषणार्थी कहा जा सकता है। जिस प्रकार भाषा में शब्द अर्थ-विशेष का सम्प्रेषण करते हैं, उसी प्रकार चित्र और मूर्ति में रूप भी अर्थ-विशेष का सम्प्रेषण करते हैं। इसीलिए कभी-कभी महान् कवि और तत्त्वज्ञान भी ऐसी बातें कहते हैं, जिनमें शब्दहीन भाषा या वाणी का संकेत मिलता है। वस्तुतः वाणी या भाषा शब्द का व्यवहार सब समय उच्चरित वर्णों वाली भाषा से अधिक व्यापक अर्थ में प्रयुक्त होता है। जिस किसी साधन से कोई अर्थ सूचित या ध्वनित होता है उसे ही वाणी, वाक्य, भाषा आदि कह दिया जाता है। शास्त्रकारों ने 'परापश्यन्ति' और 'मध्यमावाक्' शब्दों का प्रयोग किया है, जो जिह्वा, कण्ठ, तालू आदि की सहायता से उच्चरित होनेवाली व्यक्त वाणी 'वैखरी' से भिन्न है। इसलिए 'वाक्' शब्द का शास्त्रीय अर्थ बहुत व्यापक है। जिस प्रकार कवि शब्दों के माध्यम से अपनी बात प्रकट करता है उसी प्रकार चित्रकार, मूर्तिकार, अभिनेता आदि भी भिन्न-भिन्न साधनों के माध्यम से अर्थ ध्वनित करने का प्रयत्न करते हैं। व्यापक अर्थों में यह सभी भाषा या वाणी है। यहाँ भाषा और वाणी शब्द के प्रयोग में सम्प्रेषणार्थिता ही मुख्य बात मानी जाती है।

मनुष्य जैसे-जैसे आदिम अवस्था से बढ़ता हुआ सम्भाव्यता की ओर अग्रसर होता गया है, वैसे-वैसे उसमें वर्ण-वैशिष्ट्यवाली भाषा निरूपित गयी है। जिस प्रकार भाषा में यह वर्णवैशिष्ट्य निरूपता है, उसी प्रकार रूप-दर्शन में भी एक प्रकार का वर्णवैशिष्ट्य निरूपता है। 'वर्ण' शब्द भाषा में जहाँ निश्चित प्रकार की ध्वनि का वाचक है वहीं रूप-पक्ष में विशेष-विशेष प्रकार के रंगों का द्योतक है। मनुष्य ने धीरे-धीरे वर्णों की बारीकी का ज्ञान प्राप्त किया है और जिस प्रकार भाषा की ध्वनियों के संयोजन से शब्दों का निर्माण किया है, उसी प्रकार रंगों के संयोजन से नये-नये रूप का भी निर्माण किया है। इस प्रकार हम नाम-रूपात्मक जगत् में नाम अथवा वर्णों के संयोजन का परिणाम है और रूप दृश्य वर्णों के

मयोजन का परिणाम ।

भाषा में जिस प्रकार मनुष्य वर्ण-योजना के लिए स्वतन्त्र है, उसी प्रकार रूप-निर्माण में भी वह वर्ण-योजना या रंगों को जोड़ने की क्रिया में स्वतन्त्र है। परन्तु जिस प्रकार स्वेच्छा में वर्णों के संयोजन मात्र में उनमें धर्म देने की क्षमता नहीं आ जाती, उसी प्रकार रूप-निर्माण में 'यदुच्छा' में किये गये संयोजनों में भी धर्म देने की क्षमता अपने-आप नहीं आ जाती, धर्म सामाजिक स्वीकृति चाहता है। कम-से-कम अन्तर्व्यक्तिगत स्वीकृति तो अवश्य चाहता है। मंच पूछा जाये तो नाम की तुलना में रूप के निर्माण में अधिक व्यापकता होती है। नाम या शब्द-निर्माण के क्षेत्र में मनुष्य के प्रमाण सीमित हैं। सब शब्द मंच मनुष्यों के लिए धर्म-प्रभू नहीं होते। एक भाषा में एक शब्द जिस धर्म में व्यवहृत होता है, दूसरी भाषा में वह दूसरे धर्म में व्यवहृत हो सकता है और ऐसा भी हो सकता है कि एक भाषा का शब्द दूसरी भाषा में कोई भी धर्म ही न दे सके। परन्तु, रूप-निर्माण अधिक व्यापक होता है। एक जनसमूह द्वारा गृहीत धर्म दूसरे जनसमूह द्वारा भी ग्रहणीय हो सकता है।

वर्ण चाहे भाषा में हों या दृश्य जगत् में, निश्चित धर्म को प्रकट करने के लिए निश्चित प्रकार का प्रयत्न चाहते हैं। ज्ञात ध्वनियों का जैसा-तैसा संयोजन धार्मिक धर्म को देने में समर्थ नहीं हो सकता। विभिन्न वर्णों के संयोजन से जो शब्द बनते हैं, उनका संकेतित धर्म सामाजिक चित्त की स्वीकृति चाहता है। पुष्प-पुष्प वर्णों की जानकारी प्रत्येक व्यक्ति के पास होती है। उनके उच्चारण करने में भी वह स्वतन्त्र है, परन्तु धर्म-प्रकाश की क्षमता उस वर्ण-संयोजन में आती है, जो सामाजिक स्वीकृति प्राप्त किये होता है या प्राप्त करने की क्षमता रखता है। यदि हम 'कमल का फूल' यह अर्थ प्रकट करना चाहते हैं, तो क, म और ल को यदुच्छा क्रम से नहीं रख सकते। लकम या मकल कहने से हमारा अभीष्ट धर्म नहीं प्रकट होगा, क्योंकि समाज-चित्त में लकम या मकल का कोई धर्म स्वीकृत नहीं है। इसीलिए हमें कमल ही कहना पड़ेगा, अर्थात् ज्ञात ध्वनियों का उस प्रकार वितरण करना होगा, जिससे ठीक अर्थ प्रकट हो सके। वर्ण समाम्नाय वाक् तत्त्व है, परन्तु धर्म समवाय एक प्रकार के ऐसे विनायक धर्म की स्वीकृति चाहता है, जो अभीष्ट धर्म को प्रकट करा सके। दूसरे शब्दों में धर्म-प्रकाश केवल वाक् तत्त्व के आश्रित नहीं है, उसमें विनायक धर्म भी होना चाहिए। जहाँ कहीं मनुष्य किसी धर्म को प्रकट करना चाहता है, वही विनायक धर्म द्वारा अनुप्राणित वाक् तत्त्व का आश्रय लेता है। व्यापक अर्थों में वाक् तत्त्व प्रेषणधर्मों साधन है और विनायक तत्त्व प्रेष्य-प्रकाशक धर्म है। विनायक तत्त्व को आश्रय करके वाक् तत्त्व धर्म प्रकट करने में समर्थ होता है। वर्ण-समूह व्यक्तिगत है, धर्म-प्रकाश करने का हेतुभूत विनायक धर्म समाज-सापेक्ष। इस प्रकार संसार में जितने भी धर्म हैं, वे विनायक धर्म को आश्रय करके प्रकट होते हैं। वर्ण वाक् तत्त्व के अवयव है और धर्म विनायक धर्म द्वारा संयोजित वर्णसमूह से प्रकाश्य होता है। जिससे समस्त वर्णों

का ज्ञान हो, किन्तु उन वर्णों को अभीष्ट अर्थ में प्रकाशित करने की दिशा में प्रयत्न न हो, वह न तो भाषा का आश्रय ले सकता है और न चित्र और मूर्ति का। यद्यपि संसार में जो कुछ दिखायी दे रहा है, वह पदार्थ है अर्थात् पदों का अर्थ है, परन्तु पदों का निर्माण विनायक धर्म के आश्रित है। पद वर्णों से ही बनते हैं, लेकिन उनका संयोजक ममाज-चित्त में गृहीत या गृहीत होने योग्य अर्थ देने में समर्थ होना चाहिए। यह व्यक्ति का प्रयत्न है। वस्तुतः वर्ण-समूह को विशिष्ट दिशा में मोड़ने का प्रयत्न ही विनायक धर्म है। जब तक यह प्रयत्न नहीं है तब तक भाषा—अर्थ देनेवाली भाषा बन ही नहीं सकती।

लेकिन, सामान्य व्यवहार की भाषा के लिए तो यह बात ठीक है, परन्तु इससे केवल स्थूल प्रयोजन ही सिद्ध होते हैं। अर्थ केवल वाह्य-जगत् में ही नहीं होते, वे अन्तर्जगत् में भी होते हैं। व्याकरण की पुस्तकों में भाववाचक सजा उसे कहते हैं, जिसे किसी स्थूल इन्द्रिय में ग्रहण नहीं किया जाता। परन्तु यह बच्चों को फुसलाने वाली परिभाषा है। भाव वस्तुतः अन्तर्जगत् का सत्य होता है। वह वाह्य आँखों में नहीं देखा जा सकता, कानों से नहीं सुना जा सकता, जिह्वा में नहीं चला जा सकता, नासिका में नहीं सूँघा जा सकता और त्वचा से नहीं स्पर्श किया जा सकता, वह अनुभव किया जाता है। भाव अन्तर्जगत् के सत्य है। माधुर्य या लावण्य केवल अनुभव-गम्य वस्तुएँ हैं। भाषा में केवल वाह्य जगत् की वास्तविकता को प्रकट करने का प्रयास नहीं होता, बल्कि अन्तर्जगत् के अनुभूत अर्थों को भी प्रकट करने का प्रयास होता है। भाषा में उसे भी वर्ण-योजना से ही प्रकट किया जाता है और चित्र में रंगों और रेखाओं के योग से ही उसे व्यक्त किया जाता है। मनुष्य के चित्त में उठानेवाले भावों की कोई इयत्ता नहीं, परन्तु ऐसे भाव जिससे दूसरे के चित्त को चालित, मणित और उद्वेलित किया जा सके, अपेक्षाकृत कम होते हैं। एक व्यक्ति जिस भाव को अनुभूत करता है, उसे ठीक-ठीक भाषा द्वारा व्यक्त करने की प्रक्रिया आसान नहीं होती; क्योंकि भाषा में आते ही वह सामान्य अर्थ को प्रकट करती है, विशिष्ट अर्थ को नहीं। किसी व्यक्ति के चित्त में उठे हुए विशिष्ट भाव को जन-सामान्य के भाव बन जाने की स्थिति में ले आने के प्रयास या प्रक्रिया को 'साधारणीकरण' कहते हैं। अन्तर्जगत् के भावों को जैसे-तैसे सजा देने से या कह देने से यह काम नहीं होता। जिस प्रकार वर्णों के यदृच्छा-संयोजन से अभीष्ट अर्थ नहीं निकलता, इसी प्रकार भावों के यदृच्छा-संयोजन से अभीष्ट रस नहीं उत्पन्न होता। केवल भाषा द्वारा भावों को व्यक्त कर देने मात्र से रस नहीं निष्पन्न होता। रस साधारणीकरण की अपेक्षा रखता है। इसके लिए भावों को भी प्रयत्नपूर्वक सजाना पड़ता है। भाव सूक्ष्म अर्थ ही है, परन्तु उन्हें सहृदय-हृदय-सवेद्य बनाने में सूक्ष्म प्रयत्न की आवश्यकता होती है। छन्द वही सूक्ष्म प्रयत्न है। जिस प्रकार वर्ण से अर्थ प्रकट करने के लिए समष्टि-चित्त की स्वीकृति की और उन्मुख करनेवाला वाक् तत्त्व का विनायक धर्म आवश्यक होता है, उसी प्रकार सूक्ष्म अर्थ-रूप भावों को 'रस-दशा' तक पहुँचाने के लिए छन्द की आवश्यकता

होती है। यहाँ छन्द का अर्थ पिंगल-शास्त्र में गिनाये हुए छन्दों से ही नहीं है, बल्कि शब्दों की ऐसी सघटना से है, जो उसमें ऐसा प्रवाह उत्पन्न कर सके, जो विशिष्ट अनुभूत भाव को रस-रूप में परिणत कर दे। विविक्त वर्णों वाली भाषा में मगीत तत्त्व लुप्त हो गया रहता है। छन्द उसे पुनः प्रतिष्ठित करता है। वह भी रस की ओर ले जानेवाला विनायक धर्म है।

स्पष्ट है कि वाक् तत्त्व के लिए पद-पद पर विनायक धर्म की आवश्यकता है। स्थूल-जगत् में वह अभीष्ट पदार्थ को प्रकाशित करता है और सूक्ष्म भाव-जगत् में रस को। किसी भी कलाकार के लिए इन दोनों तत्त्वों की आवश्यकता होती है। वाक्-तत्त्व व्यापक अर्थों में प्रेषण-धर्मों साधन है और विनायक धर्म अभीष्ट प्रेष्य को प्रकट करनेवाला प्रयत्न। मनुष्य ने प्रकृति को ज्यों-का-त्यों नहीं स्वीकार किया है। उसने उसे अपने प्रयत्नों द्वारा अभीष्ट दिशा में अनुकूल बनाने का प्रयत्न किया है। यह प्रयत्न मनुष्य का सहज धर्म है। प्रकृति के साथ संघर्ष करते-करते और प्रकृति की ही कृपा से मनुष्य ने वाक् तत्त्व को पाया है, परन्तु ज्यों-ज्यों वह प्रकृति से संस्कृति की ओर बढ़ता गया है, त्यों-त्यों उसने विनायक धर्म का अविकाधिक आश्रय लिमा है। सम्मता प्राप्त करके मनुष्य ने बहुत-सी प्राकृतिक शक्तियों पर अधिकार किया। वह कीड़े-मकोड़ों की तरह प्रकृति पर पूर्णतः आश्रित नहीं। उसने अपने प्रयत्नों से प्रकृति के रहस्य का पता लगाया है। वह नये सिरे से प्राकृतिक शक्तियों के नये-नये संयोजन से नयी-नयी चीजों को पैदा कर सकता है। ठीक उसी प्रकार वह ज्ञात वर्णों से नये-नये शब्दों की योजना कर सकता है। परन्तु यद्बद्धा-संयोजित वर्ण जिस प्रकार अभीष्ट अर्थ नहीं देते, उसी प्रकार यद्बद्धा-संयोजित प्राकृतिक शक्तियाँ भी उसे अभीष्ट दिशा में नहीं ले जाती। प्राकृतिक शक्तियों को अभीष्ट दिशा में ले जाने के संयोजन को ही 'मंगल' कहते हैं। वह भी अर्थ की तरह सामाजिक होता है। प्राकृतिक शक्तियों का जो संयोजन केवल व्यक्तिगत प्रयोजन के लिए होता है और सामाजिक प्रयोजन के लिए नहीं होता, उसे 'मंगल' नहीं कहा जा सकता। प्राकृतिक शक्तियों का यद्बद्धा-संयोजन विकृति है और सामाजिक मंगल की दृष्टि से संयोजन संस्कृति है। सम्मता ने मनुष्य के लिए दोनों ही मार्ग प्रशस्त कर दिये हैं। वह विकृति की ओर भी जा सकता है और संस्कृति की ओर भी। मनुष्येतर जीवन के लिए प्रकृति केवल प्रकृति है, किन्तु सम्म जीवन के लिए वह कभी विकृति है और कभी संस्कृति। तुलसीदासजी ने जब कहा था कि;

“कीरति भनिति भूति भलि सोई।

सुरमरि सम सब कर हित होई।”

तो उनके मन में कुछ इसी प्रकार की सामाजिक मंगल की चेतना काम कर रही थी। जहाँ तक कला का क्षेत्र है, वाक् तत्त्व अर्थात् प्रेषणधर्मों साधन धर्म, रस, छन्द और मंगल की ओर तभी ले जा सकता है जब उसमें सामाजिक मंगल की बुद्धि से परिचालित विनायक धर्म एकमेक होकर गुंथा हुआ हो। इस विनायक धर्म

को पाकर वर्ण अर्थ की ओर, अर्थ रस की ओर और रस मंगल की ओर जाता है। निश्चित रूप से कुछ कहना तो कठिन है, परन्तु ऐसा जान पड़ता है कि जब गोस्वामी तुलसीदासजी ने 'रामचरित मानस' की रचना का संकल्प किया था, तो वे कुछ इसी रास्ते सोच रहे थे। कदाचित् यही कारण है कि उन्होंने 'रामचरितमानस' के आरम्भ में ही लिखा था।

“वर्णनामर्थं सधानां रसाना छंदसामपि।

मंगलानां च कर्तारो वदे वाणी विनायकी ॥”

यह सही है कि वाणी और विनायक के मूर्त्त आधिदैविक रूप की भावना तुलसीदास के मन में अवश्य थी, परन्तु यह भी सही है कि उन्होंने इन मूर्त्त-रूपों के प्रेरक विचारों का भी अवश्य ध्यान रखा था। 'रामचरितमानस' से इस प्रकार के उदाहरण खोजे जा सकते हैं। परन्तु यहाँ जो बात अभिप्रेत है वह तुलसीदास के श्लोक की नयी व्याख्या नहीं है, बल्कि ऊपर प्रकट किये गये विचारों का उनकी वाणी से भी समर्थन प्राप्त कर लेना मात्र है।

कला में प्रेयणधर्मी वाक्-तत्त्व और मंगलादेशी विनायक-धर्म निस्सन्देह आवश्यक तत्त्व हैं। किसी एक की भी उपेक्षा करने से काव्य या कला विराट् और उदात्त बनने में चूक जाती है और ललित मनोहर बनकर केवल क्षणिक ज्योति विकीर्ण करके समाप्त हो जाती है।

लालित्य-सर्जना और विविक्तवर्ण भाषा

भाषा के साथ मानसिक चिन्तन-प्रक्रिया का घनिष्ठ योग है और भाषा ने लालित्य-सर्जना में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण योग दिया है। इसलिए मानसिक स्तर की सौन्दर्य-बोध-वर्चा का आरम्भ भाषा की समस्या से होता है।

भाषा कैसे बनी, किस अवस्था में और किन परिस्थितियों का मुकाबला करने के लिए आदिम मनुष्य ने इस शक्तिशाली तत्त्व का आविष्कार किया? यह प्रश्न विचारकों के सामने बार-बार आया है और भिन्न-भिन्न प्रकार से इसके उत्तर लगे गये हैं। प्रायः उत्तर खोजते समय विचारकों के मन में अपना निश्चित मतवाद होता है और व्याख्या इस प्रकार से की जाती है कि उस निश्चित मतवाद के पुष्टीकरण में सहायक हो। मैं उन अनुमानाश्रित समाधानों की सूची गिनाकर आपका समय नष्ट नहीं करूँगा।

मूल बात यह है कि मनुष्य पशु-सामान्य धरातल से जब आदि-मानव के रूप

मे प्रकट हुआ तो उसमे एक नयी शक्ति प्रकट हुई। इसे मैं विविक्तीकरण की शक्ति कहता हूँ। भाषा इसी विविक्तीकरण-शक्ति से उत्पन्न हुई है।

मानवपूर्व प्राणियों में अनेक प्रकार के मनोभावों को व्यक्त करने के लिए विशेष-विशेष प्रकार की ध्वनि उत्पन्न करने की शक्ति मिलती है। भय के कारण चिल्लाहट, आनन्द के कारण गायन और भूख के कारण उत्पन्न रिरियाहट प्रायः सभी आवाज करनेवाले प्राणियों में मिल जाती हैं। परन्तु ये सारी ध्वनियाँ अनेक प्रकार की ध्वनियों का एक मिश्रित अविभक्त प्रवाह मात्र थीं। उनके अक्षर अलग-अलग नहीं होते बल्कि एक-दूसरे से उसी प्रकार अविरल भाव से मिश्रित होते हैं जिस प्रकार पानी की एक बूंद धारा में अविरल भाव से मिश्रित होकर बहती रहती है। आदिम मनुष्य को भी विभिन्न परिस्थितियों में चिल्लाने, गाने, रोने और रिरियाने का प्रयास करना ही पड़ता था। इन्हीं अविरल प्रवाहित, संगीतात्मक ध्वनियों को अलग-अलग विभाजित करके विवेक-पूर्वक मनुष्य ने क, ख, ग, जैसे वर्णों को अलग किया है और उनके ही प्रसार-विस्तार से या 'पर-म्यूटेशन-कम्बीनेशन' से नये-नये ध्वनि-प्रतीकों या शब्दों का निर्माण किया है। विविक्त वर्णोंवाली भाषा मनुष्य की बहुत बड़ी उपलब्धि थी। शुरू-शुरू में मानसिक उल्लास या अवसाद के समय निकलनेवाली संगीतात्मक ध्वनियाँ उन वस्तुओं के लिए व्यवहृत हुई होंगी जो उल्लास या अवसाद के प्रेरक सत्त्व रहे होंगे। इसलिए उस प्रथम अवस्था में शब्द ही मुख्य था—अर्थ उस पर बाद में आरोपित किया गया था, या फिर ऐसा कहना चाहिए कि शब्द और अर्थ साथ-साथ थे। कुछ विचारक ऐसा कहना ठीक समझते हैं कि उस अवस्था में शब्द और अर्थ में कोई अन्तर नहीं था। शब्द ही अर्थ थे। उस समय सही धर्मा में संसार की चीजें पदार्थ थी, अर्थात् किसी-न-किसी पद का अर्थ। भारतीय परम्परा में यह विश्वास किया जाता है कि प्रारम्भिक अवस्था के ऋषियों की वाणी अर्थ के पीछे नहीं चलती थी, बल्कि अर्थ ही उसका अनुसरण करता था :

ऋषीणां पुनराद्यानां वाचमर्थोऽनुधावति ।

भरत के नाट्यशास्त्र में इस बात को ध्यान में रखकर ही भावों के साथ उद्भूत होनेवाले रोमांच, अश्रु-वैषम्य (और अकस्मात् निकली हुई 'ओह', 'उफ्' आदि शब्द भी इसमें गिने जाने चाहिए) आदि को भाव ही कहा है—सात्विक भाव। वे भाव के साथ स्वमेव उत्पन्न 'भाव' हैं, भावों के बाद उत्पन्न होनेवाले अनुभाव नहीं। कई बार आलोचकों की भगजपच्ची करनी पड़ी है कि समस्त शरीर-विकारों को भरत ने 'अनुभाव' ही क्यों नहीं कहा। अनुभाव परवर्ती विकास है, वे विविक्तीकरण की शक्ति के बाद उद्भूत हुए हैं। सात्विक भाव अविविक्त-वर्णा सहज भाषा के समशील हैं, अर्थ या प्रयोजन के बन्धन में बद्ध नहीं हैं। अनुभाव विविक्तवर्णा भाषा के समशील हैं, अर्थबन्धन से परिवद्ध। सात्विक भाव अपलज या सहज होते हैं; गहज—साथ-साथ पैदा होनेवाले। अनुभाव यत्न-साध्य हैं—इष्ट अर्थ के द्योतक, प्रयासजन्य।

यह संगीतात्मक ध्वनियों का वर्णों के रूप में विविक्तीकरण मानसिक चिन्तन द्वारा ही सम्पन्न हो सकता है। मनुष्य-पूर्व प्राणियों में पाये जानेवाले 'इंस्टिक्ट' नामक सहज-बोध-शक्ति से यह भिन्न है। 'इंस्टिक्ट' जिजीविषा के तकाजे पर बार-बार बिना सोचे-समझे आ जानेवाली आरीरिक चेष्टाएँ हैं। उनमें यान्त्रिकता होती है—विवेक नहीं। परन्तु संगीतात्मक अर्थात् अविरल भाव से मिश्रित प्रवाहशील ध्वनि-परम्परा की इकाइयों की तलाश विवेक की देन है। उसके साथ नयी रचनात्मक शक्ति स्वयमेव उद्भूत हुई या यों कहिए कि विविक्तीकरण की प्रक्रिया और विविक्त इकाइयों के द्वारा नये-नये शब्दों की योजना साथ-साथ उत्पन्न हुई। इस दृष्टि से अगर देखें तो विविक्तीकरण और रचनात्मक मानव-प्रयास जुड़वाँ भाई है।

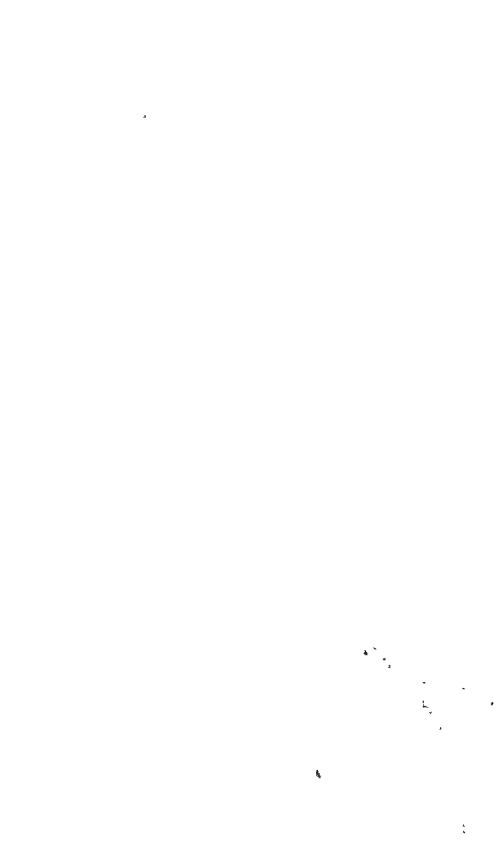
एक बार विविक्त वर्णोंवाली अक्षर-मात्रिका का निर्धारण हो जाने के बाद बहिर्जगत् के पदार्थों के विविक्तीकरण का भी मानव-प्रयास शुरू हो जाता है। वस्तुतः विविक्त वर्णों के शब्दों का गठन तभी सम्भव होता है, जब बाह्य जगत् के पदार्थों में भी भेद करने की दृष्टि प्रतिष्ठित हो चुकी होती है। इस प्रक्रिया में हजारों वर्ष लगे होंगे। लेकिन मनुष्य की पशु-सामान्य घरातल से मानवीय घरातल तक आने की प्रक्रिया का भी यही इतिहास है। कोई एक निश्चित तिथि नहीं बतायी जा सकती जबकि एकाएक मनुष्य में विविक्तीकरण की शक्ति उद्भूत हुई और विविक्त वर्णोंवाली अक्षर-मात्रिका तैयार हो गयी। लेकिन एक बार अक्षर-मात्रिका के अधिगत और आयत्त हो जाने के बाद मनुष्य के सोचने-समझने और सर्जनात्मक कार्यों में प्रवृत्त होने में बड़ी तेजी आ गयी। इस तेजी से आनेवाली प्रवृत्ति का नाम सम्पत्ता की और उन्मुख होना है। यहाँ से आद्य ऋषियों की परम्परा समाप्त होती है और पदार्थों के लिए पद-रचना की प्रक्रिया शुरू होती है। सम्पत्ता में नयी वस्तु और नये भाव के लिए नये शब्दों की रचना होने लगती है और मनुष्य निरन्तर अर्थ की ओर बढ़ता चला जाता है। अर्थ वस्तुतः बाह्य जगत् में विद्यमान होते हैं। मनुष्य का मस्तिष्क उनका बिम्ब ग्रहण करता है और उन बिम्बों के लिए किमी शब्द की रचना करता है और भाषा निरन्तर अर्था-नुगामिनी होती जाती है। जैसे-जैसे वह अर्थ-प्रधान होती जाती है, वैसे-वैसे उसमें गद्यात्मकता बढ़ती जाती है और छन्द, राग और तय क्रमशः पीछे छूटते जाते हैं।

परन्तु मनुष्य ने जब अविरल-प्रवाही संगीतात्मक ध्वनियों का विविक्तीकरण किया था तो क्या वे गारो चीजें आ गयी थीं? या उस समय की उस भाषा में विद्यमान थीं? नहीं। संगीत छूट गया, राग छूट गया, तय विनीत हो गया। मधेश में भाषा एन्दोहीन, बैचिन्धहीन, स्पून प्रयोजनों की बाहिरा मात्र रह गयी। बाह्य जगत् के धर्मों के पीछे दीड़नेवाली भाषा अन्तर्जगत् के भावों की अभिव्यक्त करने में असमर्थ हो गयी। बहुत पढ़ने ही मनुष्य ने इस बर्मा को नाट किया था। जो चीज छूट गयी थी, वह बहुत ही मूल्यवान थी। उसको छोड़ना मनुष्य के लिए बहुत महंगा पड़ा। इसीलिए अविरल-प्रवाही ध्वनि-परम्परा को

जहाँ एक ओर वर्णों की इकाई में बाँटकर उसने भाषा की नवीन सृष्टि की, वहीं छूटे हुए रागों को भी उसने विविक्त इकाइयों में बाँटकर और इन इकाइयों के प्रसार-विस्तार से नये रागों और नये नृत्य छन्दों की उद्भावना की। जिस प्रकार क, ख, ग, घ आदि वर्ण बोली जानेवाली भाषा की इकाइयाँ हैं, उसी प्रकार सा, रे, ग, म इत्यादि और लघु, गुरु आदि इकाइयाँ संगीत और नृत्य के तत्त्व हैं। इन इकाइयों के आधार पर मनुष्य ने राग-रागिनियों और नृत्यों की उद्भावना की। इस तरह विविक्तीकरण की प्रक्रिया एक तरफ जहाँ गद्यात्मक भाषा को उत्पन्न कर सकी, वहीं दूसरी तरफ छन्द और संगीत का भी आयोजन करने में समर्थ हुई। फिर इन दोनों ही विधाओं में आदान-प्रदान होते रहे। यानी संगीत के लिए विविक्त वर्णोंवाली भाषा का प्रयोग और विविक्त वर्णोंवाली भाषा या छन्द के लिए राग का उपयोग। लेकिन विविक्तीकरण का प्रयास केवल भाषा को दो रूपों में इस प्रकार विभाजित करके समाप्त नहीं हो गया। एक ओर तत्त्व भी छूट गया था और उसे भी भाषा के माध्यम से समेटने का प्रयत्न किया गया। इस तत्त्व को मैं 'मिथकतत्त्व' कहता हूँ। क्यों कहता हूँ, यह मैं आगे बताऊँगा।

शास्त्रकारों ने बताया है कि भाषा या शब्दों की प्रवृत्ति चार प्रकार की होती है—'चतुष्टयी शब्दानां प्रवृत्तिः' अर्थात् शब्द या तो जातिवाचक होते हैं या गुणवाचक होते हैं या क्रियावाचक होते हैं या फिर इनमें से किसी भी बात को ध्यान में रखे बिना मदृच्छा से कोई शब्द बना लिया जाता है। आदिकाल में गुण या जाति पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाता था; क्योंकि आदिम मनुष्य में इन तीनों के विम्ब ग्रहण करने की शक्ति प्रचुर मात्रा में विद्यमान थी। लेकिन शब्द चाहे जिस बात की भी ध्यान में रखकर बनाये जायें, बाकी दो बातें छूट ही जाती हैं। मदृच्छा-शब्दों में तो तीनों ही छूट जाते हैं। यही कारण है कि शब्दों से मनुष्य के इन्द्रियगृहीत विम्बों का एक सामान्य भ्रंश ही प्रकट हो पाता है। बाकी बहुत-सी बातें छूट जाती हैं। इन छूटी हुई बातों को अभिव्यक्त करने के लिए कभी-कभी मनुष्य का मन व्याकुल हो जाता है। कैसे इसको प्रकट किया जाये? भाषा के अधिकाधिक प्रयोग होने से शब्द रूढात्मक हो जाते हैं और प्रायः जिन गुणों के नाम पर उनका नामकरण किया गया होता है वे भी भुला दिये जाते हैं। इस प्रकार गद्यात्मक भाषा मनुष्य की अधिकांश अनुभूतियों को छुड़ाती जाती है और भाव की अभिव्यजना में असमर्थ होती जाती है।

यह भाव अन्तर्जगत् की अनुभूतियों का नाम है। इन्द्रियग्राह्य बहिर्जगत् के पदार्थ मनुष्य के मस्तिष्क पर अनेक प्रकार के विम्ब छोड़ जाते हैं, जो स्मृति-रूप में संचित रहते हैं। सामान्य परिस्थितियों के आने पर उनकी स्मृति फिर से ताजा हो जाती है। परन्तु अन्तर्जगत् के भाव बाह्य जगत् के पदार्थों के विम्ब नहीं होते। उनके विम्ब को अभिव्यजक शब्दों द्वारा प्रकट करना कठिन होता है, परन्तु करना पड़ता है। दूसरा उपाय नहीं है। मनुष्य को किसी वस्तु से किसी सास परिस्थिति में 'डाह' होता है। परन्तु यह डाह एक प्रकार का मनोभाव है,



उस वेगवान प्रवाह में ऐसा बह जाता है कि असहाय हो जाता है' (वूस्टर मित्रो-वेन द्वारा सम्पादित 'द क्रिप्टिव प्रोसेस', पृ. 222)। यह उसी मूल मिथकीय शक्ति की महिमा का उद्घोष है। चेतन ग्रहं वहिर्जंगत् की तर्क-संगत व्यवस्था का कामल है। कलाकार के हृदय में जो मिथकीय सिसृधा उदित होती है, वह अवचेतन चित्त की वेगवती शक्ति है। वह समष्टि-चित्त की ऐसी अनुभूति है जो विविक्तवर्णा भाषा के प्रादुर्भाव के पहले की है। उसे आकिटाइप कहिए, समष्टि-चेतना कहिए, या तान्त्रिकों की भाषा में 'सर्वात्मिका संवित्' कहिए, बात एक ही है। भाषा जब कुछ अधिक अग्रसर हो जाती है तो वह भी मूल मिथक भावनाओं पर अपना दबाव डालती रहती है। इसलिए परवर्ती काल की मिथक-परम्परा पुराण-कथा या माइयोलाजी के रूप में विकसित होती है। एक बात ध्यान देने की है कि शब्द-रचना के आरम्भिक स्तर पर मनुष्यजाति की विष्व-ग्राहिका शक्ति एक सामान्य समष्टि-चित्त की कल्पना की ओर प्रवृत्त करती है। आरम्भिक स्तर पर भी मनुष्य का मस्तिष्क हर व्यक्ति में लगभग एक ही प्रकार की प्रतिक्रियाओं को उत्पन्न करता है। एक आदमी जिसे साल देखता है, उसे पूरी मानवमण्डली साल ही अनुभव करती है। इसी प्रकार छोटा-बड़ा, ऊँचा-नीचा, सुगन्ध-दुर्गन्ध और शीतल-उष्ण आदि की अनुभूतियाँ सामान्य रूप से होती हैं—जो यह सिद्ध करता है कि एक समष्टि-चित्त है जो ओसत विष्वों को सामान्य भाव से ग्रहण करता है। व्यक्तिगत अनुभूतियाँ इस ओसत अनुभूति से कुछ मात्रा में भिन्न हो सकती हैं, लेकिन एकदम विपरीत नहीं होती। यदि एकदम विपरीत हो तो व्यक्ति-विशेष के दिमाग या मन की कोई कमजोरी प्रकट होती है। उसे चिकित्स्य समझा जाता है। अगर यह बात शब्द-रचना के विषय में सत्य है तो मिथकत्व के बारे में और भी सत्य है। संसार-भर के मनुष्यों में आरम्भिक मिथक सामान्य रूप से काम करते हैं, परन्तु विभिन्न क्षेत्रीय भाषाओं के आवरण में लिपटकर भिन्न दिखायी देते हैं। जिन लोगों ने इस विषय का मनन नहीं किया है वे मूल मिथकीय भावनाओं को समझने में समर्थ भी नहीं हुए हैं।

आधुनिक विचारकों ने इसकी कल्पना नृतस्वे-विज्ञान और मनोविज्ञान की बढती हुई जानकारीयों के भीतर से की है। एक अन्य दिशा से आगमशास्त्रियों ने इसका सन्धान पाया था। दिशा दूसरी होने पर भी मूल बात वही है। सुप्रसिद्ध आचार्य अभिनवगुप्तपाद ने बताया है कि सर्वात्मिका संवित् देह-भेद से संकुचित हो गयी है। नृत्य-गीत आदि के आयोजनों में वह अनेक व्यक्तियों के चित्त में एक साथ स्फुरित होती है और सर्वतन्मयी भाव को उद्बुद्ध करती है। यह भाव विशुद्ध आनन्द है। वह किसी एक का नहीं होता, इसलिए आनन्दनिर्भरा यह सर्वात्मिका संवित् ईर्ष्या, असूया आदि संकुचित भावों को दबाकर, नृत्य-गीत आदि के द्वारा स्फुरित होकर सन्निधानन्द से जोड़ देती है। ('तन्त्रालोक', ३८।५)

प्रश्न यहाँ यह नहीं है कि यह सर्वात्मिका संवित् सचमुच ही 'सन्निधानन्द योगिनी' होती है या नहीं। इस प्रश्न पर विचार करने का अवसर हम फिर

पायेंगे। यहाँ केवल इतना ही द्रष्टव्य है कि अभिनवगुप्तपाद ने नाट्य, नृत्य, गीत आदि को संकुचित अहं की सीमा तोड़कर एक प्रकार की विश्वजनीन चेतना के उद्बोधक रूप में स्वीकार किया है।

इस प्रकार विविक्तीकरणवाली भाषा के साथ मिथुनीभूत मिथकतत्त्व निरन्तर काम करते रहते हैं। अर्थप्रधान गद्यात्मक भाषा का प्रचुर प्रभुत्व स्थापित हो जाने के बाद भी मनुष्य के अन्तरतर में विद्यमान यह व्याकुल वेदना प्रकट होती रहती है और जो लोग भाषा के रुढ़, एकांगी आवरण को भेदकर मानवचित्त की गहराई में जाने का प्रयास करते हैं, उनके रचनात्मक प्रयासों में निरन्तर सहायता पहुँचाती रहती है। परवर्ती काल के काव्य, नाटक और उपन्यास मिथकतत्त्व की सहायता से ही कुछ महत्त्वपूर्ण उपलब्धियों को पा लेते हैं। जिन लोगों की पहुँच इस क्षेत्र तक नहीं होती, ऐसे कवि, नाटककार और उपन्यासकार रुढ़ शब्दावली की लकीर पीटते रहते हैं।

अब तक मैंने जो कुछ कहा है वह भाषा के साथ उत्पन्न किन्तु बहिर्जगत् की तर्क-संगत व्यवस्था से स्वतन्त्र मिथकतत्त्वों का महत्त्व बताने के उद्देश्य से। भाषा को समृद्ध करने और भाषा द्वारा समृद्ध होने में वे एक-दूसरे के पूरक हैं—मिथः पूरक, अतएव मिथक। लेकिन ध्वनि-प्रवाह के विविक्तीकरण की कहानी इतनी ही नहीं है। जैसा कि पहले ही कहा गया है—छन्द, लय और राग भी छूट गये हैं।

विविक्त वर्णोंवाली भाषा के शब्द एक प्रकार के प्रतीक होते हैं। अर्थ उनका बाह्य जगत् में होता है, अन्तर्जगत् में भी हो सकता है। पर शब्द इन दोनों प्रकार के अर्थों की सूचना-भर देता है, स्वयं उनसे असम्पृक्त रहता है। इसलिये इसे आधुनिक विचारक शब्दप्रतीकात्मिका भाषा कहना पसन्द करते हैं।

आधुनिक काल के महान् भाषा-दार्शनिक अर्न्स्ट कैसरर ने शब्द-प्रतीकात्मिका भाषा और मिथकतत्त्व पर नये विचार दिये हैं। दर्शनशास्त्रीय सिद्धान्तों में वे बहुत-कुछ काण्ट के ही अनुयायी थे और काण्ट की ही भाँति मानते थे कि मानव-चित्त केवल बाह्य-व्ययार्थ का बिम्ब ग्रहण करनेवाला निष्क्रिय दर्पण मात्र नहीं है बल्कि क्रियात्मक या सज्जनात्मक शक्ति से सम्पन्न है; वह बिम्ब रूप में गृहीत व्ययार्थ को प्रभावित करता है और नया रूप भी देता है। परन्तु प्रतीकात्मिका भाषा के उद्भव और विकास में वे काण्ट के समकालीन तत्त्ववेत्ता जे. सी. हर्डर के प्रशंसक थे। उन्हें वे 'इतिहास का कोपर्निकस' कह गये हैं। प्रसिद्ध सालित्य-शास्त्री फ्रीचे भी हर्डर से गीबे प्रभावित थे, परन्तु उन्होंने भाषा-विषयक उनके विचारों की कोई खास चर्चा नहीं की। कहना चाहिए कि और बातों में हर्डर से प्रभावित होकर भी उन्होंने उनके प्रतीकात्मक भाषा-विषयक विचारों की उपेक्षा की थी। हर्डर मानते थे कि भाषा की उत्पत्ति मिथकीय प्रक्रिया के भीतर से हुई है। कविता में मिथकीय तत्त्व ही हमें प्रभावित करते हैं, क्योंकि हर्डर मानते थे कि मिथकतत्त्व की शक्तिशाली विनिष्टता कविता में आज भी सुरक्षित है। यद्यपि कैसरर के मन में हर्डर के प्रति बहुत मान था और वे उन्हें अपना मार्ग-

दर्शक भी मानते थे, फिर भी कैसिरर ने इस बात का जोरदार विरोध किया है कि भाषा मिथकीय प्रक्रिया से उद्भूत हुई है। वे भाषा और मिथकतत्त्व को एक ही मूल से निकली हुई दो अलग-अलग शाखाएँ मानते हैं। प्रतीकात्मक रूपायन के संवेग या इम्पल्स से ही दोनों का उद्भव हुआ है। इन संवेगों को वे साधारण ऐन्द्रिय अनुभूतियों का तीव्र और सान्द्रीभूत रूप मानते थे। कैसिरर ने इस सिद्धान्त के समर्थन के लिए बहुत विचारपूर्ण युक्तियाँ दी हैं। वे आधुनिक ज्ञान के भालोक में ग्राह्य लगते हैं। अनेक तथ्यों और युक्तियों के बल पर उन्होंने जो कुछ कहा है वह प्राचीन भारतीय विचारधारा के प्रतिकूल नहीं है। उनका कहना है कि आदिम मनुष्य के लिए भाषा के प्रतीक यथार्थ के सूचक नहीं थे, बल्कि यथार्थ ही थे। वे मानते हैं कि मनुष्य ही एकमात्र प्राणी है जो प्रतीकों का निर्माण करता है। वस्तुतः मनुष्य एकमात्र प्रतीक-निर्माता जन्तु है। कैसिरर का यह तर्क बहुत प्रभावशाली सिद्ध हुआ है। कई मनीषियों ने उस पुराने सूत्रवाक्य को, जिसमें कहा जाता था कि 'मनुष्य सोचने-समझनेवाला जन्तु' या 'रैशनल एनिमल' है, बदल दिया है और अब ऐसा कहना ठीक समझा जाने लगा है कि 'मनुष्य प्रतीक-निर्माता' जन्तु है। इस परिवर्तन के मूल में बहुत क्रान्तिकारी भावना है। हम जिसे तर्कसम्मत विचार कहते रहे हैं, वह वस्तुतः भाषा-प्रतीकों का तर्क-संगत रूप ही है, वास्तविकता का तर्कसंगत रूप कठिनाई से सिद्ध किया जा सकता है। तर्कसंगत समझी जानेवाली व्यवस्था वास्तविकता का केवल बाहरी रूप है। उसका अन्तर्वर्ती रूप काव्य में, निजन्धरी कथाओं और परिमों की अतर्क-संगत लगनेवाली बातों में मिलता है।

परन्तु मनुष्य के प्रतीक-निर्माता कहने का दूसरा अर्थ यह हो सकता है कि मनुष्य का चित्त विवेकदक्ष है। वह एक प्रकार की ध्वनि को दूसरे प्रकार की ध्वनि से, एक प्रकार के गीतस्वर को दूसरे प्रकार के गीतस्वर से और एक प्रकार की भावना को दूसरे प्रकार की भावना से विवेकपूर्वक अलग कर सकता है, उसे प्रतीकात्मक भाषा में अभिव्यक्त कर सकता है, उनको जोड़-घटाकर नये-नये शब्द-प्रतीकों की उद्भावना कर सकता है। यह विविक्तीकरण और यथेष्ट सर्जनात्मक उद्भावना ही मनुष्य की वास्तविक विशेषता है। न तो उसे 'रैशनल' कहना चाहिए, न 'सिम्बल-मेकर' (प्रतीक-निर्माता), बल्कि उसे 'विवेकी स्रष्टा' ही कहा जाना चाहिए।

मनुष्य को जो भाषा मिली है उसमें विवेक का हाथ है, विविक्तीकरण की शक्ति की महिमा है। भाषा शब्द-प्रतीकों से बनी है। जैसे-जैसे मनुष्य इस महिमामयी शक्ति के विकास में अग्रसर होता गया, वैसे-वैसे वह बाह्य पदार्थों की अभिव्यक्ति की ओर आगता गया। उसने अन्तरतर के भावों को भी नाम दिया, उसे विभिन्न इन्द्रियों के द्वारा गृहीत विषयों में अनुवाद करके। फिर वे भी शब्द होते गये। शास्त्री की तर्कसम्मत भाषा का मोह बढ़ता गया, अन्तर्जगत् की भावानुभूति भी प्रतीकों द्वारा अभिव्यक्त करने की आसक्ति की ओर बढ़ती गयी।

बाह्य यथार्थ के इन्द्रियग्राह्य विम्बों द्वारा भावाभिव्यक्ति का प्रयास भाषा को रुढ़ बनाता गया और बाह्य यथार्थ की तर्कसम्मत व्यवस्था के अतिरिक्त एक अपनी अन्तर्निहित व्यवस्था व्याकरण से वैध होती गयी। अन्तर्जगत् को ठीक-ठीक अभिव्यक्ति देनेवाला मिथकतत्त्व छूट गया। एकदम छूट गया, यह भी नहीं कह सकते। भाषा के माध्यम से व्यक्त होने के कारण उसे बाह्य यथार्थ की तर्कसंगत व्यवस्था की तुलना में कम सम्मान मिलने लगा। मूल मिथकतत्त्व की प्रतीकात्मक भाषा ने और भी नया रूप दिया। हर नये रूप में उसकी मूल रचयित्री शक्ति क्षीण होती गयी। गद्यात्मक भाषा केवल दो ही अनुशासनों को मानती है : बाह्य यथार्थ की तर्कसम्मत व्यवस्था और अपनी अन्तर्निहित व्याकरण-व्यवस्था। सभ्यता के साथ-साथ मनुष्य भूलने लगा कि अन्तर्जगत् की एक और व्यवस्था है जो बाह्य यथार्थ द्वारा गृहीत विम्बों के प्रतीकों के अनुशासन से कुछ भिन्न श्रेणी का अनुशासन चाहती है। कुछ नये विचारक तो यह भी मानने को तैयार नहीं कि वह किसी प्रकार के अनुशासन को मानती है। पर मैं उसे एकदम अनुशासित नहीं मानता। वह अनुशासन आन्तरिक अनुभूति का होता है। जहाँ भी रूप है, वहाँ कोई-न-कोई अनुशासन भी अवश्य है। बिना अनुशासन के रूप नहीं बन सकता।

परन्तु उपेक्षित होकर भी वह जीवित है। दिन-भर बाह्य यथार्थ की समजस और तर्कसम्मत व्यवस्था के चमत्कारों में व्यस्त रहने के बाद भी मनुष्य रात को सोते समय उससे अभिभूत हो जाता है। वह स्वप्न में प्रकट है और मनुष्य को अपने-आपकी अतर्कसम्मत व्यवस्था से कभी-कभी बुरी तरह अभिभूत कर देती है। बाह्य-यथार्थ की प्रतीकात्मक भाषा उसे प्रकट करने का प्रयास करके असफल हो जाती है। यह प्रच्छन्न मिथकतत्त्व उसे छोड़ नहीं पाता, वह उससे अपना पिण्ड नहीं छुड़ा पाता। मनुष्य अगर अन्तर्जगत् की इस प्रभावकारी शक्ति की उपेक्षा करता है तो मानना पड़ेगा कि उसका संवेदन एकदम भोया हो गया है, उसका विवेक बहुत एकांगी है, उसकी रचनात्मक शक्ति बात-की-बात है।

परन्तु ऐसा हुआ नहीं। मनुष्य ने मिथकतत्त्व को भुलाया नहीं है। कविता उसका प्रमाण है, निजन्धरी कथाएँ इसकी गवाही देती हैं, चित्र और मूर्ति-शिल्प उसके साक्षी हैं।

ऐसा न समझें कि मैं स्वप्न और कविता में अन्तर नहीं करता। बहुत-से लोग सचमुच ही अन्तर नहीं करते। उन्हें कविता को 'ड्रीम वर्क' कहने में रस मिलता है। कविता और स्वप्न में अन्तर है, निजन्धरी कथा और दिवा-स्वप्न में भी अन्तर है, स्वप्नगृहीत विम्बों और चित्र या मूर्ति-शिल्प में प्रयुक्त प्रतीकों में भी अन्तर है। मैं सारी समस्या को इतने हल्के ढंग से कह देने में कोई तुक नहीं देखता। भाषा की कुहकिनी शक्ति को भुला देना अनुचित समझता हूँ और मानव-विवेक की अपार सम्भावनाओं की उपेक्षा करने को गलत समझता हूँ। कविता निस्सन्देह हम उपेक्षित मिथक-परम्परा को देन है, अवश्य ही भाषा की कुहकिनी शक्ति से अभिभूत देन। और भी बातें हैं। स्वप्न मानव-चित्त की प्रयत्न-

पूर्वक निमित्त वस्तु नहीं है। अधिक-से-अधिक वह मनुष्य-चित्त की प्रयत्न-निष्पन्न सज्जनात्मक शक्ति की सूचना देता है। कविता प्रयत्नसाध्य सिसृक्षा का परिणाम या फल है। वह मिथक तत्त्वों का सहारा लेती है, पर स्वयं मिथक नहीं है। वह भाषा को छोड़कर नहीं जा सकती। भाषा का आधार ही वह नहीं ग्रहण करती, उससे प्रभावित होती है और उसे अपने ढंग से प्रभावित भी करती है। स्वप्न के विषय में मैं अन्यत्र अपना मत प्रकट कर चुका हूँ। यहाँ केवल इतना ही स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि कविता सिर्फ 'ड्रीम वर्क' नहीं है। प्रतीकात्मिका भाषा भागे घटकर उन वस्तुओं की भाँति हो जाती है जो वास्तविकता को छिपा भी सकते हैं, उसे नया शोभा से समृद्ध भी कर सकते हैं और व्यक्तित्व देने में समर्थ भी हो सकते हैं। फिर भी वे स्वयं वास्तविकता नहीं हैं। भाषा ने वास्तविकता को ढँका भी, उजागर भी किया है और व्यक्तित्व-सम्पन्न भी बनाया है। मनुष्य के किसी भी प्रयत्न के अध्ययन में भाषा का महत्वपूर्ण योगदान भुलाया नहीं जा सकता; न तो उसकी आस्थादिका शक्ति को और न उद्बोधनी शक्ति को।

भाषा का सहारा पाने के बाद काव्यार्थ बहिर्जंगल से एकदम अतन्मूक्त नहीं रहता, यद्यपि वह हू-ब-हू वही नहीं होता। उसे मनुष्य कवि के रूप में, शिल्पी के रूप में, नवीन वेश में गढ़ता है। कवि द्वारा निमित्त यही नया मूर्ति नये सिरे से सहृदय पाठक या द्रष्टा के चित्त की वासनाओं के मिश्रण से नया रूप ग्रहण करती है। इस प्रकार, तथ्य की प्राकृतिक या निसर्गसिद्ध सत्ता का जो हिलोल कवि-चित्त में उत्पन्न करती है, वह दूसरी बार नवीन रूप ग्रहण करके पाठक के चित्त को हिलोलित करती है। उपमा, रूपक आदि अलंकार कवि के अन्तरतर से ही उत्थित होते हैं। ये भी वासना की ही देन हैं। कुछ भारतीय अलंकार-शास्त्रियों ने अलंकारों को कटक, कुण्डल आदि के समान बाहर से आरोपित बताया है, किन्तु अलंकार वस्तुतः बहिर्निर्देश्य नहीं हैं, कवि के अन्तरतर से ही उत्थित होते हैं। बहिर्निर्देश्य बनकर अलंकार मूल मिथक-अनुभूति को आस्थादित करते हैं, उसके प्रभाव को क्षीण करते हैं।

भाषा भावमूर्ति को व्यक्त करने में पूर्णतः समर्थ नहीं होती। इसी सामर्थ्य के अन्तराल को कवि उपमा, रूपक आदि अलंकारों से भरता है। हर समय ये भी काम नहीं करते। कवि 'मानो, ऐसा, मानो वैसा' कहकर चित्रों पर चित्र बनाता जाता है। जो सामने उपस्थित है, प्रस्तुत है, उसे उन स्मृति-चित्रों से, जो प्रस्तुत नहीं है, भरता रहता है। इस अप्रस्तुत योजना को वह मिथकतत्त्व से पूरित करता है, 'जो नहीं है', उसके परे 'जो है', उसे बताने का प्रयत्न करता है। भाषा की यह चित्र-निर्माण-शक्ति वस्तुतः मिथक-कल्पनाओं से बनती है। लेकिन, उपमा और रूपक अर्ध-चित्रों के सहारे उन सारी बातों को कहने में असमर्थ होते हैं। भाषा का चित्र-धर्म अलंकारों में व्यक्त होता है—अर्थात् अलंकारों में। परन्तु उसमें गति ले आने का कार्य छन्द-तत्त्व करता है। पद-गुम्फन से, अनुप्रास से वह चित्र को गतिमय बनाता है। ये दोनों नस्व अर्थ में गरिमा भरते हैं, गति देते हैं, उपभोग्यता

और अर्थ में यथार्थता लाते हैं। इन्हीं के द्वारा साधारण प्रत्यय 'यथार्थ' बनता है। अर्थ-तत्त्व, मिथक और छन्दतत्त्व का पूर्ण सामंजस्य ही यह यथार्थ है।

ऊपर-ऊपर से भाषा शब्दमयी है। शब्दों के अर्थ—पदार्थ—तो वहिर्जगत् में होते हैं या अन्तर्जगत् में भावरूप में विद्यमान होते हैं। परन्तु मानव-चित्त की सर्जनात्मिका मिथक-निर्मात्री शक्ति अर्थ को भी नये सिरे से 'भाषा' का रूप देती है; जिस प्रकार शब्द अर्थों के संकेतदाता है, उसी प्रकार अर्थ भी नये अर्थों के संकेत दे रहे हैं, ऐसा सोचने को प्रवृत्त करती है। काव्य में, चित्र में, मूर्ति में पदार्थ भी शब्दों की भाँति नये अर्थों का संकेत देने लगते हैं।

शास्त्रकार और योगी कहते हैं कि यह समूचा चराचर जगत् अर्थ है, पदार्थ है। उसके मूल में शब्द है। ठीक है। पर, अर्थ क्या केवल अर्थ है, वह अपने-आपमें क्या भाषा नहीं है? यह जो प्रातःकाल सूर्य की रश्मियाँ सोना बरसा देती है, चन्द्रकिरणें शाम को रजतधारा में धरित्री को स्नान करा देती है, ये क्या केवल अर्थ हैं? ये क्या कुछ कह नहीं जाती? किसके लिए यह आयोजन है? इतना रंग, इतना राग, इतना छन्द, इतनी व्याकुलता जो जगत् में प्रतिक्षण उद्भासित हो रही है, वह क्या विविक्तवर्णा भाषा द्वारा आदृत अर्थमात्र है? बीज जब अंकुर-रूप में फटता है, तब क्या चराचर में व्याप्त उल्लास की वेदना के साथ ताल नहीं मिलता रहता? रात को आसमान में जो इतनी लालटेनें निकल पड़ती हैं, वे क्या निरर्थक हैं? किसी को खोजने की व्याकुल वेदना क्या उसमें नहीं सुनायी पड़ती? कवि जो भाषा सुना करता है, वह क्या केवल पागलपन का विकल्पमात्र है? जो लोग अपने को विशिष्ट विज्ञान के अधिकारी घोषित करते हैं, वे क्या सबका ठीक-ठीक मतलब समझा सकते हैं? कौन बतायेगा कि रम्य वस्तुओं के वीक्षण से, मधुर शब्दों के श्रवण से चित्त में पर्युत्सुकी भाव क्यों आ जाता है? मनुष्य का हृदय साक्षी है कि ये पदार्थ भी भाषा हैं, इनका भी कुछ अर्थ है। जगत् जो इतना रागमय है, छन्दोमय है, वर्णमय है, वह क्या व्यर्थ है? व्यर्थ, अर्थात् अर्थशून्य, निरर्थक! नहीं! इस दृश्यमान चराचर का भी अर्थ है, इस भासमान तरंग-साम्य का भी मतलब है। भाषा व्यापक रूप ग्रहण करती रहती है। शास्त्र-कार या योगी नहीं बताता कि अन्तरतर से जो छन्द के प्रति, राग के प्रति, रंग के प्रति इतना व्याकुल कम्पन उठा करता है, वह परमशक्ति की किस विलासलीला की अभिव्यक्ति है। गहराई में कहीं कुछ छूट गया है, हठयोग और नादयोग उसे नहीं बता पाते। कहीं-न-कहीं अनुराग-योग का भी व्याकुल कम्पन और आत्म-निवेदन मानव-हृदय के अन्तरतर में विकसित हो रहा है। उस छूटे हुए तत्त्व का सन्धान शिल्पी करता है। वह अनुभवगम्य है। उसकी प्रति ही यथार्थ है और अनुभूति ही सत्य है। भाषा का यह व्यापक रूप मनुष्य के अन्तरतर में निहित सर्जनात्मक मिथक तत्त्व की देन है। हर क्षेत्र में, यहाँ तक कि निर्व्यक्तिक वस्तुपरक विज्ञानशास्त्रों में भी यह सर्जनात्मक मिथकतत्त्व मनुष्य की कल्पना-वृत्ति को उकसाता रहता है। वह प्रच्छन्न भाव से सदा सक्रिय रहता है।

विस्तार द्वारा मनुष्य ने राग के सहायक और पोषक वाद्ययन्त्रों का आविष्कार किया। चार प्रकार की ध्वनियों के विविक्तीकरण से इन वाजों का आविष्कार हुआ। प्राचीन शास्त्रों में इनके आतोद्य, सुपिर आदि भेद गिनाये गये हैं।

परन्तु आगे चलकर वृत्त और राग विशुद्ध रूप में नहीं रह सके। वे एक-दूसरे को प्रभावित करते रहे। वृत्तवद्ध काव्य भी गाये जाने लगे। इस प्रकार के मिश्रण से अनेक प्रकार के शब्दाश्रित सालित्य-प्रयास उत्पन्न हुए हैं। इस जटिल प्रक्रिया को थोड़े में समझाना कठिन है। केवल इतना कह देना काफी है कि ये सभी ध्वनिमूलक अधिगतियाँ एक-दूसरे को प्रभावित-परिमाजित और समृद्ध करती हुई अनेक शास्त्रों और विचारों को रूप देने में समर्थ हुई हैं।

विविक्तीकरण की शक्ति के मूल में मनुष्य की रचनात्मक मानस-शक्ति है। कई पश्चिमी विचारकों ने इसे सम्पूर्ण शक्ति (पावर आफ़ इमेजिनेशन) कहा है। वस्तुतः यह एक प्रकार की इच्छा-शक्ति है जिसे भारतीय मनीषी 'सिसृक्षा' कहते हैं। यह मानव-मस्तिष्क में क्रमशः विकसित हुई है। जब तक जन्तुओं में रीढ़ का विकास नहीं हुआ था तब तक उनके पास मानव-मस्तिष्क जैसे जटिल क्रियाशील मस्तिष्क को सम्हालने की शक्ति नहीं थी। कई कीटों और मक्खियों में मस्तिष्क विकसित तो हुआ, पर रीढ़ के अभाव में अधिक विकसित नहीं हो पाया। सर्वाधिक विकसित मस्तिष्क का प्राणी, ज्ञात सृष्टि में मनुष्य ही है। यदि कोई और जन्तु हो जिसका मस्तिष्क मनुष्य से अधिक विकसित हो तो उसका हमें ज्ञान नहीं है। विकसित मस्तिष्क में ही सिसृक्षा या सर्जनेच्छा नामक इच्छा-शक्ति का सर्वोत्तम विकास होता है। यही विविक्तीकरण की शक्ति सिसृक्षा का आरम्भिक रूप है। इसने पदार्थ-जगत् में और शब्द-जगत् में नयी-नयी उद्भावनाओं की विपुल सम्भावना उत्पन्न कर दी है। यह अपने-आपमें अन्त नहीं है। इसका भी कोई लक्ष्य है।

[‘आलोचना’ द्वारा आयोजित पट्टिपूर्ति समारोह में १ अक्टूबर, १९६७ को दिये गये भाषण का परिवर्धित रूप]

पहले ही कहा गया है कि विविक्तवर्णोंवाली भाषा के अधिगत होने के पूर्व मनुष्य की भाषा संगीतात्मक थी। उसकी ध्वनियाँ एक-दूसरे से इस प्रकार मिली हुई थी कि उसमें एक अविरल प्रवाह-सा रहा करता था। मानव-भूत प्राणियों में ऐसी भाषा अब भी मिलती है। यह उल्लास, अवसाद, भय, हर्ष आदि आन्तरिक भावों की सहज अभिव्यक्ति थी। उसका अर्थ अन्तर्जगत् के भाव थे; उद्देश्य या व्यक्तिगत सीमा का अतिक्रमण करके, समानशीलों के उन्हीं भावों को जाग्रत करके एक प्रकार के एकत्व की अभिव्यंजना। वह भीतरी स्नायु-मण्डल और पेशियों की सहज गति से प्रेरित होती थी। नृत्य भी ऐसी ही अभिव्यक्ति था। नृत्य की चर्चा आज हम नहीं करेंगे। परन्तु इतना कहने की आवश्यकता है कि नृत्य भी मानसिक भावों की सहज अभिव्यक्ति था और रक्त, स्नायुमण्डल और पेशियों की सहज प्रतिक्रिया से हो स्फूर्त होता था। नृत्य चक्षुर्गोचर सहज कला था और गान भी वैसा ही श्रुतिग्राह्य सहज कला था। दोनों ही सहज छन्द के आश्रित थे। दोनों में आदिमानव और मानव-पूर्व जन्तुओं का आन्तरिक छन्द अभिव्यक्ति पाता था। वहिर्जगत् के दिन-रात, सर्दी-गर्मी और ऋतु-परिवर्तन आदि का सहज नियन्त्रण दोनों में ही था। भाषा की अधिगति के साथ-साथ दोनों में विविक्तीकरण द्वारा नवीन विधाओं का विकास होता गया और साहित्य-सर्जन के नये प्रयासों का आरम्भ हुआ।

छन्द सामान्य शब्द है। विविक्तवर्णों भाषा का प्रयोग इसे जटिल रूप देने लगा। जिस प्रकार विविक्तवर्णोंवाली भाषा से मिथकतरङ्ग क्रमशः छूटता गया, उसी प्रकार छन्द भी छूटता गया। छन्द गति है, अर्थ स्थिति है। अर्थ से असम्पन्न छन्द ही राग है और अर्थ से असम्पन्न छन्द वृत्त है। कविता को वृत्त का आश्रय लेता पड़ता है, क्योंकि अर्थ को छोड़कर वह नहीं रह सकती। विशुद्ध संगीत बिना अर्थ से सम्पर्क बनाये रह सकता है। वृत्त अर्थ-सम्पर्क को एकदम नहीं छोड़ सकता। वृत्त उस स्थिति में आविर्भूत हुआ जब मनुष्य केवल वर्णों का ही नहीं, बल्कि उनके उच्चारण की मात्राओं का भी विवेक कर चुका होता है। छन्द, संगीत में विभिन्न ध्वनियों के आरोह-अवरोहजन्य अर्थसम्पन्न स्वरमात्र के विविक्तीकरण द्वारा वृत्त का रूप ग्रहण करता है। अर्थप्रधान विविक्तवर्णात्मिका भाषा का सहारा लेकर छन्द, वृत्त बनता है और अर्थनिरपेक्षा अविविक्तवर्णात्मिका भाषा का आश्रय ग्रहण करके राग बनता है। इस प्रकार छन्द दो रूपों में प्रकट हुआ, राग के रूप में और वृत्त के रूप में। राग के रूप में वह संगीत है और वृत्त के रूप में काव्य। राग के रूप में वह वहिर्जगत् के अर्थ से असम्पन्न होता है और वृत्त के रूप में वह वहिर्जगत् के अर्थ से सम्पर्क बनाये रहता है। राग आदिम है, वृत्त बाद की परिणति। वृत्त भाषा के योग में छन्द की नियत सीमा में बाँधता है, उसे किसी एक अर्थ-बिन्दु का चक्कर दिलाता है। इसीलिए वह वृत्त है। राग का केन्द्र सीमा नहीं है, बहुत-बहुत परबलय की भाँति।

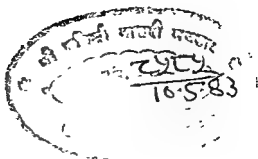
वहिर्जगत् के अनेक पदार्थों की ध्वनियों के विविक्तीकरण और प्रस्ताव-

विस्तार द्वारा मनुष्य ने राग के सहायक और पोषक वाद्ययन्त्रों का आविष्कार किया। चार प्रकार की ध्वनियों के विविक्तीकरण से इन वाजों का आविष्कार हुआ। प्राचीन शास्त्रों में इनके आतोद्य, सुषिर आदि भेद गिनाये गये हैं।

परन्तु आगे चलकर वृत्त और राग विशुद्ध रूप में नहीं रह सके। वे एक-दूसरे को प्रभावित करते रहे। वृत्तवद्ध काव्य भी गाये जाने लगे। इस प्रकार के मिश्रण से अनेक प्रकार के शब्दाश्रित लालित्य-प्रयास उत्पन्न हुए हैं। इस जटिल प्रक्रिया को थोड़े में समझाना कठिन है। केवल इतना कह देना काफी है कि ये सभी ध्वनिमूलक अधिगतिर्याँ एक-दूसरे को प्रभावित-परिमाजित और समृद्ध करती हुई अनेक शास्त्रों और विचारों को रूप देने में समर्थ हुई हैं।

विविक्तीकरण की शक्ति के मूल में मनुष्य की रचनात्मक मानस-शक्ति है। कई पश्चिमी विचारकों ने इसे सम्मूर्तन शक्ति (पावर आफ इमेजिनेशन) कहा है। वस्तुतः यह एक प्रकार की इच्छा-शक्ति है जिसे भारतीय मनीषी 'सिसृक्षा' कहते हैं। यह मानव-मस्तिष्क में क्रमशः विकसित हुई है। जब तक जन्तुओं में रोड का विकास नहीं हुआ था तब तक उनके पास मानव-मस्तिष्क जैसे जटिल क्रियाशील मस्तिष्क को सम्हालने की शक्ति नहीं थी। कई कीटों और मक्खियों में मस्तिष्क विकसित तो हुआ, पर रोड के अभाव में अधिक विकसित नहीं हो पाया। सर्वाधिक विकसित मस्तिष्क का प्राणी, ज्ञात सृष्टि में मनुष्य ही है। यदि कोई और जन्तु हो जिसका मस्तिष्क मनुष्य से अधिक विकसित हो तो उसका हमें ज्ञान नहीं है। विकसित मस्तिष्क में ही सिसृक्षा या सज्जनेच्छा नामक इच्छा-शक्ति का सर्वोत्तम विकास होता है। यही विविक्तीकरण की शक्ति सिसृक्षा का प्रारम्भिक रूप है। इसने पदार्थ-जगत् में और शब्द-जगत् में नयी-नयी उद्भावनाओं की विपुल सम्भावना उत्पन्न कर दी है। यह अपने-आपमें अन्त नहीं है। इसका भी कोई लक्ष्य है।

[‘मालोचना’ द्वारा आयोजित पण्डित समारोह में 1 अक्टूबर, 1967 को दिये गये भाषण का परिवर्धित रूप]



Purchase of
 the
 Scheme
 to
 isat
 in the year 15/1983

साहित्य का मर्म

साहित्य-विचार में प्राचीन ग्रन्थों का महत्त्व

मित्रो, साहित्य के मर्मार्थ पर बहुत विचार हुआ है। मुझे अपने विनीत वक्तव्य को आपके सम्मुख उपस्थित करते समय इस बात का लक्ष्यमात्र भी ध्रम नहीं है कि आपको कोई नयी बात सुना सकूँगा, या कम-से-कम पुरानी बात को नयी सी बनाकर आपका मनोरंजन कर सकूँगा। मेरा वक्तव्य साहित्य को समझने के प्रयत्न करते समय उठी हुई कठिनाइयों और शकामों की कहानी है। इस विद्वत्सभा में उन्हें उपस्थित करते समय मेरे मन में कोई दुविधा नहीं है। अपना मत प्रकट करने में भी मैं संकोच न करने का संकल्प लेकर ही खड़ा हुआ हूँ। मेरे मन में यदि कोई भ्रान्ति होगी तो उसके दूर करने का इससे उत्तम गुयोग दूसरा कहाँ मिलेगा? फिर मेरी कठिनाइयाँ केवल मेरी नहीं हैं, सम्पूर्ण विद्यार्थी-समाज की हैं। बहुत दिनों से अध्यापक का कार्य करता हूँ, नाना मुनियों के नाना मतों को पढ़ाने और समझाने का यत्न से रहा है, सौ प्रकार के मत-मतान्तरों की चर्चा करता रहता हूँ। सब रचते भी नहीं और सब पचते भी नहीं। एक ही लेखक के बारे में इसनी परस्पर-विरुद्ध रायें सुनने को मिलती हैं कि कभी-कभी यह धार्मिकता होती है कि साहित्य का मूल्यांकन करना कोई शास्त्रीय विषय है भी या नहीं। कभी-कभी ऐसे आचार्यों और सहृदयों से मतभेद हो जाता है जिनके ज्ञान और अनुभव के विषय में हृदय में अपार श्रद्धा रहती है, फिर ऐसे मित्रों में भी मतभेद हो जाता है, जिनकी सहृदयता से पूरी तरह परिचित रहना हूँ। ऐसे समय मन में बड़ी दुविधा का भाव पैदा होता है। क्या मेरी भ्रान्ति धारणा हो इसका कारण है या परपक्ष की कोई कभी इसका हेतु है? विचारों की नाविन्य की भाविन्य दोनामित हो उठता है :

मैं ही बोरी विरहवन्, कं बोरो मय गौर?

कहा जानि ए कहन है, नगिनि गोपवर नौर?

मेरा अनुमान है कि इस प्रकार की दुविधा सभी महद्दयों के मन में उत्पन्न होगी। कुछ इसी प्रकार के मनोभाव में गिन्न होकर ऐसे मन्मानोषर पात्रे पा ने

कहा था कि आलोचक वस्तुतः अपनी नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा और शिक्षित चित्त के साहसिक अभियान की ही कहानी सुनाता है। उसे जब किसी कवि या नाटककार के बारे में कुछ कहना पड़े तो इस प्रकार नहीं शुरू करना चाहिए कि 'सज्जनो, मैं अमुक साहित्यिक के विषय में अपने विचार सुनाने जा रहा हूँ।' बल्कि इस प्रकार शुरू करना चाहिए कि 'सज्जनो, अमुक कवि या साहित्यकार के ग्रन्थों को पढ़ने से मेरे चित्त में जो प्रतिक्रिया हुई है, उस अपनी मानसिक प्रतिक्रिया के विषय में आपको अपने विचार सुनाने जा रहा हूँ।' साहित्य का अध्यापक इस वाक्य की अन्तर्निहित वेदना को समझ सकता है। उसे एक ही कवि पर इतनी भिन्न-भिन्न रायें सुनानी पड़ती हैं और सब परस्पर भिन्न मतों का औचित्य विभिन्न दृष्टिकोणों में स्थापित करना पड़ता है कि यदि वह संवेदनशील हुआ— जिसकी सौभाग्यवश, बहुत कम अध्यापकों से आशा की जा सकती है— तो व्यथित हुए बिना रह नहीं सकता। क्या यह जो आलोचना के नित्य नये मान निर्धारित होते आ रहे हैं, उनका एक ही भविष्य है— धकिया दिया जाना? ये समालोचक कहे जानेवाले बुद्धिजीवियों के उठायें हुए महल क्या ताश के मकानों से अधिक मूल्य नहीं रखते? और यह साहित्यिक आलोचना का इतिहास 'नवनवोन्मेषशाली' शिक्षित चित्तों के साहसिक मनोविकारों के दूहों से क्या भर नहीं गया है? कहा जाता है कि समालोचना की दुनिया निरासी होती है, उसकी तुलना अन्य विज्ञानों से नहीं की जा सकती। अन्य वैज्ञानिक ठोस और इन्द्रिय-ग्राह्य वस्तुओं का निरीक्षण-परीक्षण किया करते हैं, जबकि समालोचक अनिन्द्रियग्राह्य—मैं 'अतीन्द्रिय' नहीं कहता—अलौकिक रस-वस्तु की जाँच करता है, वह अपने मनोभावों को छोड़कर इसकी विवेचना नहीं कर सकता। इसका अर्थ यह भी हो सकता है कि पढ़ते ही जो काव्यादि उसे अभिभूत कर डालें—'पद-भङ्गारमात्रेण' उसका मन हरण कर लें— उन्हे ही वह श्रेष्ठ घोषित कर दे और यह भी हो सकता है कि काव्यपाठ करके उसे दीन-दुनिया के बारे में सोच-समझकर यह स्थिर करना चाहिए कि किस काव्य को उसे श्रेष्ठ घोषित करना चाहिए, और जब एक बार 'उचित' की भीमांसा हो जाय तो उसे बौद्धिक विवेचना के रूप में सहृदय समाज के सामने उपस्थित कर देना चाहिए। समालोचकों ने दोनों प्रकार के मत दिये हैं। परन्तु मैं सोचता हूँ कि सब लोग अपने-अपने मन का बाँट लेकर बाजार में खड़े हो जायें तो क्या सामाजिक सम्बन्ध कायम रह सकता है? काव्य और काव्य की आलोचना जगल में गाये हुए बुलबुल के गान नहीं हैं। उनका एक सामाजिक मूल्य है। साहित्यालोचना को इस प्रकार के भावावेगी आलोचकों में बचाने का प्रयत्न होना चाहिए। इस प्रकार के प्रयत्न करनेवालों में अग्रणी समालोचक श्री आई. ए. रिचार्ड्स ने अपनी 'प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म' नामक पुस्तक में सेदपूर्वक कहा है कि काव्य समझने के लिए सर्वमान्य ससणशास्त्र बनाने का प्रयत्न उतनी भी गम्भीरता के साथ नहीं किया गया जितनी गम्भीरता के साथ पोल-जम्पिंग के नियम बनाये गये हैं।

विचार-शृंखला के भीतर से स्थिर किया गया था और इस देश के विचारकों का उसमें कोई स्थान नहीं था। इस प्रकार हमारी विचार-परम्परा का स्रोत पहले तो अज्ञान के कारण सूख गया और बाद में उपेक्षा के कारण भुला दिया गया। भारतीय सहृदय एकदम विचित्र परिस्थिति में पड़ गया। संस्कृत की पढ़ाई अब भी पुराने ढंग से चल रही थी, परन्तु उसकी स्तब्ध मनोवृत्ति और भी स्तब्ध हो गयी। किसी ने नवीनतम समस्याओं के बारे में पुराने पण्डित की राय पूछी भी नहीं, पूछने की जरूरत भी नहीं समझी और पुराना पण्डित सब ओर से उपेक्षित होकर अपनी पोथियों की संकुचित सीमा में अधिकाधिक सिमटता गया। नयी शिक्षा की शानदार सवारी एकदम विदेशी सज्जा में सजकर निकली। उसकी चमक-दमक ने बृहद् देश की आँखों में चकाचौंध पैदा कर दी।

देश के विचारशील लोगों को वह अवस्था काटदायक लगी। नाना भाव से अपने देश की समझने-समझाने की आवश्यकता पर जोर दिया गया। विशेषज्ञों का एक दल—जिनमें विदेशी पण्डितों का महत्त्वपूर्ण स्थान था—अपने देश की विद्या का अध्ययन करके लुप्त होती हुई सामग्री का उद्धार करने में लग गया। बहुत-बुद्ध बचाया जा सका, बहुत-कुछ उबारा जा सका, परन्तु इन विषयों का उस प्रकार उपयोग नहीं किया जा सका जिस प्रकार जीवन-रस देनेवाले साहित्य का होना चाहिए। प्रधान प्रेरणास्रोत विदेशी विचारक बने रहे और इस देश के शिक्षितों ने अपने पुराने साहित्य के प्रति एक ऐसा मनोभाव पैदा कर लिया जिसे मंग्रेजी में 'म्यूजियम इन्टरेस्ट' कहते हैं। यह एक दृष्टि से बहुत बुरा हुआ। इनको यदि सम्पूर्ण समाज की वृहत्तर पटभूमिका पर रखकर और प्रधान प्रेरणास्रोत मानकर अपना आलोचना-मान निर्यारित किया गया होता तो कुछ और ही फल होता। सामाजिक पटभूमि से विच्छिन्न होकर हमारे प्राचीन ग्रन्थ केवल प्रदर्शनी की वस्तु रह गये। उनका अधिक-से-अधिक उपयोग केवल इतना ही समझा गया कि उनसे प्राचीन भारतीय साहित्य के अध्ययन में सहायता मिलती है।

इधर जब से विश्वविद्यालयों ने मातृभाषाओं को भी उच्चतर अध्ययन के योग्य विषय मान लिया है, तब से प्राचीन साहित्य और प्राचीन अलंकार-ग्रन्थों के पठन-पाठन की ओर अधिकाधिक रचि उत्पन्न हुई है। ऐसा भी प्रयत्न होने लगा है कि पुराने अलंकारशास्त्रों की बतायी विधियों से नयी काव्यसामग्री का भूतयाकन किया जाय। यद्यपि यह प्रयास भारतीय शास्त्रों के अध्ययन की दृष्टि से अच्छा ही है, परन्तु यह भी भारतीय तरण विचारार्थी के मन में एक उत्तम ही पैदा करता है। नाना कारणों में नयी कविता में ऐसी अनेक नयी बातें आ गयी हैं जो पुराने आलंकारिकों के सामने नहीं थी और नये कवियों के सामने ऐसी समस्याएँ अब नहीं हैं जो पुराने कवि के सामने थी। सहृदय भी अब पुराना दरवारी या विलासी नागरिक नहीं है। मशीनों ने दुनिया में नयी क्रान्ति ला दी है। छापे की मशीन ने साहित्य को जनसाधारण तक सहज ही पहुँचाने के साधन मुलभ कर दिये हैं, कविता अब कान में सुनने की चीज न रहकर आँख में पढ़ने की चीज बन गयी है। काव्यगत

भंकार से पाठक अब भुलावे में नहीं आता, वह आँस से पड़ने के बाद कविता में सार खोजता है। वह आवेगकम्पित कम होता है, बुद्धिचलित अधिक। राजशेखर ने जिस 'अभिप्रायवान् पाठधर्म' यानी 'काकु' को इतना बहुमान दिया था, वह अब काव्य की बड़ी शक्ति एकदम नहीं है। ग्राहक इन्द्रिय के परिवर्तन के साथ ही आस्वाद्य वस्तु में भी परिवर्तन हुआ है। यह ठीक है कि संस्कृत के साहित्य के निपुण पारखी पुराने ढंग के प्रबोध अलंकारशास्त्रियों ने अपने ढंग से शब्द और अर्थ की परस्परस्पष्टि-चारता के साहचर्य (=साहित्य) का जैसा विवेचन किया है, वैसा संसार के साहित्य में दुष्प्राप्य ही है। वस्तुतः 'साहित्य' शब्द का प्रथम प्रयोग कुन्तक (कुन्तल) नामक आचार्य ने शब्द और अर्थ के ऐसे विशिष्ट साहचर्य के अर्थ में ही किया था, जिसमें वक्रता के कारण विचित्र गुणों और अलंकारों की शोभा एक-दूसरे से स्पर्धा करती हुई आगे बढ़ रही हो।¹ लेकिन शब्द और अर्थ सामाजिक सम्बन्धों के प्रतीक हैं। जिस प्रकार नोट या सिक्का बाजार के व्यवहार में मूल्य का प्रतीक है, उसी तरह शब्द मनुष्य के सामाजिक सम्बन्धों के प्रतीक हैं। शब्द और अर्थ के 'साहित्य' को लेकर कारवार करनेवाली विद्या निश्चित रूप से मनुष्य के सामाजिक रूप की व्याख्या करती है। इसलिए साहित्य के अध्ययन के लिए केवल पोथी में लिखे हुए लक्षण ही नहीं बल्कि बृहत्तर मानव समाज का भी परिचय आवश्यक है। पुराने अलंकार-ग्रन्थों के काव्यविषयक विचार समझने के लिए भी इसकी जानकारी आवश्यक है।

ध्वनि-सम्प्रदाय की प्रतिष्ठा के बाद इस देश के आलंकारिक प्रायः अनेक विषयों पर एक हो सके थे और मोटे तौर पर यह मान लिया जा सकता है कि शब्दार्थ-साहित्य की चारता और रस-बोध के सम्बन्ध में उन्होंने एक सामान्य मान (स्टैंडर्ड) उद्भावित कर लिया था।² 'रस-गंगाधर' आदि अलंकार-ग्रन्थों और उनकी परवर्ती टीकाओं में काव्य की परिभाषा की व्याख्या करने के बाद टीकाकार लोग प्रायः एक ही प्रकार का तर्क उठाते हैं: "यदि यह परिभाषा स्वीकार कर ली गयी तो बहुत-सी प्राचीन कविताओं को हम कविता नहीं कह सकते।" उत्तर में कहलाया जाता है: "यह तो हम चाहते ही हैं (इष्टापत्ति) कि जो रचनाएँ इस परिभाषा के बाहर पड़ जायँ उन्हें कविता नहीं कहें।" फिर इसके उत्तर में कहलाया जाता है: "नहीं, आप ऐसा नहीं कह सकते; क्योंकि आप जिस बात को मानना चाहते हैं उसके मानने से शिष्ट-सम्प्रदाय का विरोध होगा।"

1. शब्दापीठो मन्त्रिमितौ वाक्यमिति स्थितम्। एवमस्थापिते द्वयोः काव्यत्वे कदाचिदेकस्य-मकाङ्क्षात् शून्यतया सत्या काव्य व्यवहारः प्रवर्तत इत्याह—महिताविति। महभाषेन साहित्येन अवस्थितौ। ननु वाच्यवाचकसम्बन्धस्य विद्यमानत्वादेतयोर्न कश्चिदपि साहित्या-विरहः। सत्यमेतत्। किन्तु विक्षिप्तमेवेह साहित्यमभिप्रेतम्। कीदृशम्? वक्रता विचित्र गुणालंकार सपदां परस्पर स्पर्धाधिरोहः। ('व्यक्तिविवेक')
2. यत् रसादेव काव्यमिति साहित्यदर्पणे निरभितं तन्न। वस्तुतस्तत्कार प्रधानताम् कर्त्तावर्त्तेः। न चेष्टापत्तिः महाकविसंप्रदाय विरोधात्। ('रसगंगाधर')

(‘शिष्ट-सम्प्रदाय विरोधात्’) इत्यादि। यहाँ हम इस तर्क के विस्तार में नहीं जायेंगे। परन्तु इससे इतना तो स्पष्ट ही है कि पुराना भारतीय सहृदय शिष्ट-परम्परा के विरोध को नहीं वर्दाश्वत कर सकता। यही कारण है कि पुराने संस्कृत साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण भाग आलोचनाशास्त्र के बहु-विधोपित मर्यादा से थोड़ा विच्छिन्न हो जाता है। इसलिए मेरा प्रस्ताव है कि पुराने साहित्य के अध्ययन के लिए हमे आलंकारशास्त्र से बाहर भी आना चाहिए। आखिर शिष्ट-सम्प्रदाय का विकास कुछ सामाजिक परिस्थितियों के भीतर से ही तो होता है।

पुराने पण्डितों ने भी देखा था कि केवल लक्ष्य लक्षण की जानकारी काफी नहीं है। तर्क करने की क्षमता भी होनी चाहिए, भ्रवाप-उद्घाप द्वारा वस्तु के याथार्थ्य तक पहुँचाने का सामर्थ्य भी होना चाहिए। अलंकारशास्त्र की भी अपनी मर्यादा है, उस मर्यादा का रहस्य समझने की क्षमता भी आवश्यक है और काव्यज्ञ शिक्षा का अभ्यास भी होना चाहिए, अर्थात् काव्य की निरन्तर प्रवहमान परम्परा का ज्ञान भी जरूरी है। इन गुणों के बिना यदि काव्य का रसास्वादन किया जा सके तो फिर कौए की कालिमा से राजाओं के महलों की सफेदी भी हो सकती है:

यः स्यात् केवललक्ष्यलक्षणपरो नीतर्कसंपर्कभू-

न्तालंकार विचार सारविषयः काव्यज्ञशिक्षोऽभिन्नः ।

तस्मिंश्चे द्रसशालि काव्यभुदयेदेकान्ततः सुन्दरम्

प्रासादो धवलस्तदा क्षितिपतेः काकस्य काष्ठार्थाद्भवेत् ॥

चित्र, प्रहेलिका आदि को नये परवर्ती आलंकारिकों ने अलंकार तक नहीं माना है; क्योंकि ये रस के परिपक्वी हैं। फिर भी संस्कृत साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण भाग चित्र और प्रहेलिका से भरा है। संस्कृत के सभी काव्य-सुभाषितों के संग्रह में इनको स्थान मिला है। सिद्धों और सन्तों की सन्धाभाषा के पद और उलटवार्तियाँ प्रहेलिका की सीमा तक पहुँची हैं। क्यों ऐसा हुआ? दण्डी, माघ और भारवि जैसे कवियों ने इस निरर्थक-सी बात के लिए कम सिर नहीं लगाया है। संस्कृत में कितनी ही पोथियाँ समस्यापूर्ण आशुकवित्व, प्रहेलिका और चित्र आदि सिखाने के उद्देश्य से ही लिखी गयी हैं। निश्चय ही समाज में इनका हेतु खोजना पड़ेगा। सामाजिक परिस्थितियों के अध्ययन बिना हम इसका रहस्य नहीं समझ सकते। हमें यह जानना होगा कि उस युग के नागरजन कैसे होते थे, काव्य का सम्मान करनेवाले सहृदय रईस कैसे होते थे, काव्य को क्या सम्झा जाता था और यश और सम्मान पाने के साधन क्या-क्या थे। जब तक हम यह नहीं जानते कि सन् ईसवी के आरम्भ से लेकर सैंकड़ों वर्ष बाद तक कवियों के सम्मान के लिए सरस्वती-भवन, कामदेवायतन में विदग्ध गोष्ठियाँ बैठा करती थीं, उनमें अक्षर-च्युतक, बिन्दुभत्ती, समस्या-पूर्ति आदि में सम्मानित होनेवाले ध्यवित को राजा लोग पद से सम्मानित ही नहीं करते थे, कभी-कभी उन्हें रथ में बैठाकर स्वयं खींचकर सम्मान भी दिया करते थे, तब तक इतने परिश्रम से इन बेकार-सी बातों के लिए कवियों का प्रयत्न पामलपन-सा लगेगा। उन दिनों नागरिक लोग

विन्दुमती और अक्षरच्युतक से मनोविनोद किया करते थे, राजदरबार में चामत्कारिक उक्तियों से प्रतिद्वन्द्वी कवि को पछाड़ने का प्रयत्न करते थे, आशु-कवित्व द्वारा सभा को चकित करके यशस्वी बनते थे। ये बातें हमारे इतिहास की मामूली हैं। दण्डी ने कहा है कि प्रतिभा न होने पर भी अभ्यास से कवित्व की सिद्धि प्राप्त हो सकती है, इसीलिए कीर्त्ति चाहनेवाले लोगों को परिश्रम के साथ काव्यविद्या का अभ्यास करना चाहिए। यदि वे परिश्रम करें तो कवित्वशक्ति के दुर्बल होने पर भी विदग्ध गोष्ठियों में विहार तो कर ही सकते हैं :

न विद्यते यद्यपि पूर्ववासना गुणानुबन्धि प्रतिभानमुत्तमम्
श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करांत्येव कमप्यनुग्रहम् ।
तदस्ततन्द्रेनिश सरस्वती श्रमादुपास्या खलु कीर्त्तिमोक्षुभि
कृशे कवित्वेऽपि जनाः कृतश्रमा विदग्धगोष्ठीषु विहर्त्तुमीशते ।

—‘काव्यादर्श’ 1. 104-105

यह प्रश्न नितान्त अनुचित नहीं है कि वह काव्य जो राजसभाओं में या गोष्ठी-विहारों में कवि को कीर्त्तिशाली बना देता था, कैसा होता होगा ? ‘कुमार-सम्भव’ जैसे बड़े-बड़े प्रबन्धकाव्यों के पढ़ने योग्य समय तो वहाँ नहीं रहता होगा, ‘मेघदूत’ जैसे खण्डकाव्य भी कम ही पढ़े जा सकते होंगे। वस्तुतः जो काव्य इन स्थानों पर पढ़े जाते होंगे, वे छोटे-छोटे मुक्तक ही होते होंगे और उक्ति-चमत्कार का उनमें प्राधान्य रहता होगा। राजशेखर ने उक्तिविशेष को जब काव्य कहा था, तो उनका मतलब कुछ इसी प्रकार के काव्य से था। मैं यह नहीं कहता कि रसपरक काव्य का उन दिनों कोई महत्त्व ही नहीं था, मैं केवल यह कहना चाहता हूँ कि राजसभाओं और गोष्ठी-विहारों में जो काव्य कीर्त्तिशाली बना सकते थे वे चामत्कारिक उक्तियोंवाली रचनाएँ ही होती थी। पुरानी अनुश्रुतियों से इस बात का समर्थन होता है। रुद्रट ने स्पष्ट रूप से कहा है कि (5-24) मात्राच्युतक, विन्दुमती, प्रहेलिका आदि केवल क्रीडामात्र के लिए उपयोगी है,¹ और दण्डी ने ‘काव्यादर्श’ में (3. 97) क्रीड़ा-गोष्ठियों के विनोद में, साहित्यरसिकों की बैठक में और दूसरों को मोहित करने के लिए ही प्रहेलिकाओं को उपयोगी बताया है।² सम्भवतः पुराने अलंकारशास्त्रों में रस की उतनी परवाह न करके, उक्तिवैचित्र्य और गुण-दोष की ही चर्चा जो अधिक मिलती है, उसका भी यही कारण है। गुण-दोष का ज्ञान वादी को पराजित करने में सहायक होता था। काव्य के लिए केवल प्रतिभा को ही आवश्यक नहीं माना जाता था, अभ्यास की भी पूरी

1. मात्राविदुच्युतके प्रहेलिकाकारकक्रियगूढे ।

प्रश्नोत्तरादि चान्यत् श्रीडामात्रोपयोगमिदम् ॥

—रुद्रट, 5-24

2. श्रीडामोष्ठी विनोदेषु तज्ज्ञैराशीर्णमन्त्रेण ।

परकामोहनेनापि नोभयोया- प्रहेलिका ॥

—‘काव्यादर्श’, 3. 97

आवश्यकता अनुभव की जाती थी। यह तो स्वीकार किया गया है कि प्रतिभा नहीं होने से काव्य सिखाया नहीं जा सकता, विशेष कर उस आदमी को तो किसी प्रकार कवि नहीं बनाया जा सकता जो स्वभाव से ही पत्थर के समान जड़ है, जिसे आर्द्रता की लहरें थोड़ा भी अन्तःसिक्त नहीं कर पाती। फिर ऐसे आदमी को भी काव्य का अभ्यास नहीं कराया जा सकता, जो तर्कशास्त्र या व्याकरण पढ़कर अपनी स्वाभाविक संवेदनशीलता खो चुका है। पहले प्रकार का व्यक्ति 'प्रकृत्या जड़' कहा जाता है और दूसरे प्रकार का 'नष्ट साधन'। क्षेमेन्द्र ने अपने 'कविकण्ठाभरण' में बताया है कि इनको काव्य किसी प्रकार नहीं सिखाया जा सकता।¹ परन्तु यदि थोड़ी भी शक्ति हो तो काव्य सिखाया जाना सम्भव है। प्राचीनों का विश्वास था कि पूर्वजन्म के पुण्य से, या मन्त्रसिद्धि से, या देवता के वरदान से बीच में मचानक कवित्व प्राप्त हो जाता है। कवित्व सिखानेवाले ग्रन्थों का यह दावा तो नहीं है कि वे गद्य को गाना सिखा देंगे या ग्रन्थ को देखने की शक्ति दे देंगे, पर थोड़ी-सी शक्ति हो तो उसे सभाओं में सम्मान पाने योग्य बना देना उन्हें सम्भव जान पड़ता है और पुराने सामन्तयुग के मनुष्य के लिए यह कम महत्व की बात नहीं थी। क्योंकि यद्यपि शास्त्र के अनुसार काव्य यश के लिए, व्यवहार-ज्ञान के लिए, भ्रमंगल-निरास के लिए, सहज मुक्ति के लिए या कान्तासंमित उपदेश के लिए लिखे जाते थे अर्थात् जीवन की लगभग समस्त आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए काव्य लिखे जाते थे, पर ज्यादा जोर कीर्ति पाने पर ही दिया गया है। कवियों की यह कहकर प्रशंसा की गयी है कि उनके यशःशरीर में जरा-मरण का भय नहीं होता :

जयन्ति ते सुकृतिनः रससिद्धाः कविश्वराः

नास्ति येषां यशःकाये जरामरणजं भयम् !!

मध्ययुग के अनेक प्रयत्नों के मूल में कीर्ति पाकर अमर होने की लालसा काम कर रही है। कीर्ति प्राप्त करने में राजा और उसकी राजसभा मुख्य सहायक साधन थे। सुभाषितों में राजस्तुति को निविवाद रूप से काव्य मान लिया गया था। राजदरबार को कीर्ति प्राप्त करने का केन्द्र मान लेने के कारण एक विशेष प्रकार का दरबारी काव्य उन दिनों बहुत लोकप्रिय हुआ और दुर्जनों और चुगलखोरों की निन्दा और सज्जनों और सहृदयों की प्रशंसा को उसमें विशिष्ट स्थान प्राप्त हुआ। यह परम्परा बहुत दिनों तक किसी-न-किसी रूप में जीती चली आयी। अन्तिम हिन्दू सम्राटों और राजाओं के दरबार के कवि पूरे दरबारी हो गये थे।

1. यस्तु प्रकृत्यामसमानएव कष्टेन वा व्याकरणेन नष्टः
तर्केण दण्डोन्नतधूमिना वाऽप्यविद्वर्क-मुकवि प्रवर्धः ।
न तस्य वक्तृत्वममुद्भवः स्यात् शिक्षा विशेषैरेव मुन्यमूलैः
न गर्दभो वाप्यति शिलिनोऽपि संदर्शितं पश्यति नार्कमध्यः ।

सामन्त-युग का पूरा प्रभाव हमारे अलंकारशास्त्रों पर पड़ा है। राजकीय ठाटवाट का जीवन कवि का भी आदर्श हो गया। राजशेखर ने कवि के जिस शानदार जीवन का चित्र खींचा है वह चौंधिया देनेवाला है। माघ पण्डित की समृद्धि का वर्णन 'प्रबन्ध चिन्तामणि' आदि ग्रन्थों में बड़ी मुखर भाषा में किया गया है, स्वयं राजा भोज को उस समृद्धि के सामने चकित और हतगर्व होना पड़ा था। ऐसा जान पड़ता है कि इस श्रेणी के कवियों के सामने वाल्मीकि और व्यास का आदर्श नहीं था, यद्यपि उनके प्रति भक्ति प्रचुर मात्रा में थी।

आज का कवि भी यह स्वीकार करने में संकोच करेगा कि वह घन के लिए या यश के लिए व्यवहार सिखाने के लिए लिख रहा है और पाठक भी उससे इन बातों की आशा नहीं करता। छापे की मशीन ने इन विषयों के लिए अनेक अन्य शास्त्रों की मुलभ कर दिया है। इस मशीन ने जो पाठक की भावावेश पर से धकेलकर बुद्धिप्रवाह में फेंक दिया है, वह मामूली बात नहीं है। कवि के हाथ से अनेक विभाग छिन गये हैं। कुछ कहानियों ने ले लिया है, कुछ उपन्यासों ने हथिया लिया है, कुछ निबन्धों ने छीन लिया है, और इन साहित्यांगों ने 'कान्तासम्मिल उपदेश' देने के महान् मन्त्र पर से कवि को उतार दिया है। पाठक उससे कुछ अधिक चाहता है। क्या चाहता है, यह कहना बड़ा कठिन हो गया है। शायद वह 'जीवन की व्याख्या' चाहता है, शायद वह 'आत्माभिव्यक्ति' चाहता है, शायद वह 'स्पॉटनियस आउटवर्स्ट आफ पर्सनल फीलिंग्स' (वैयक्तिक अनुभूतियों का स्वतः समुच्छित उच्छ्वास) चाहता है, या शायद वह 'मानवता के अन्तस्तल में निहित एकता की उपलब्धि' चाहता है—ऐसा ही कुछ आधुनिक आलोचकों ने उस रहस्यमय माँग को समझ रखा है। अब युगचेतना को स्वर देना कवि का कर्तव्य माना जाने लगा है, मानव-संस्कृति का निर्माण करना उसका लक्ष्य समझा जाने लगा है। अब उसे दरबार को जीतकर कवियशपाने का अधिकारी नहीं माना जाता।

पुराना कवि इतनी माँगों का शिकार नहीं बना था, इसीलिए उसकी दुनिया काफी बड़ी थी। फिर भी विचित्र विरोधाभास यह है कि वह दुनिया के समस्त पदार्थों को अपने वर्णविषय के अन्तर्गत मानने पर भी चुनता कुछ थोड़े ही विषयों को था। उसे वर्णवस्तु को सरस बनाने की बड़ी चिन्ता थी और उसमें भी वह शृंगार को ही अधिक महत्त्व देता था। इस रस के बाहर यदि वह जाता या तो प्रायः ऐसी बातों में ही उनमग्न था जिसमें वस्तु कुछ ऐसी वक्रभंगिमा में प्रकट हो कि सहृदयों की सभा बाह-बाह कर उठे।

उस काल के ग्रन्थों में राजसभाओं का जो वर्णन पाया जाता है, वह यद्यपि एक प्रकार के काव्यविनोदों से परिपूर्ण है; फिर भी उममें उक्तिवैचित्र्य को या कौशलविशेष को ही विशेष सम्मान प्राप्त होता था। 'कादम्बरी' में कविधर वाणभट्ट ने इस सभा का बड़ा जीवन्त वर्णन किया है। जब राजा सभा में उपस्थित होता था तब तो बड़ी शान्ति रहती थी, पर राजा के न रहने पर लोग अर्मयत हो

108 श्लोकों का पाठ किया तो हरिहर ने कहा कि ये श्लोक पुराने हैं और महा-राजा भोज के प्रासाद पर खुदे हैं। ऐसा कहकर उन्होंने सारे श्लोक पढ़कर सुना दिये। सोमेश्वर तो इस अपवाद से पानी-पानी हो गये। उनका मुँह पीला पड़ गया। उनको भद् उड़ गयी। कवि के सम्मान को इस प्रकार एक ही धक्के में गिराकर विजयी हरिहर चले आये। लेकिन श्लोक गचमुच ही सोमेश्वर के थे। जब वे फिर वीरधवल के शरणागन्त हुए तब हरिहर कवि ने रहस्य खोली। हरिहर बड़े मेधावी थे। एक बार सुनकर ही श्लोक याद कर लेते थे। राजा वीरधवल से उन्होंने अपनी चतुरता की बात बताकर सोमेश्वर की मानरक्षा की।

ऐसे ही दुर्दान्त हरिहर कवि का पाला एक दूसरे कवि मदन से पड़ा। ये दोनों ही प्रसिद्ध जैनमन्त्री वस्तुपाल के राजकवि थे। दोनों में ऐसी लाग-डाँट थी कि दोनों के साथ पहुँचने पर कलह निश्चित था। इसीलिए मन्त्री ने नियम बना दिया था कि एक के रहते दूसरा सभा में न आने पाये। द्वारपाल को इस विषय में सावधान कर दिया गया था। लेकिन एक दिन द्वारपाल की असावधानी से हरिहर की वर्तमानता में ही मदन पहुँच गये। हरिहर उस समय काव्य सुना रहे थे। मदन ने डाँटकर कहा, "हरिहर परिहर गर्व कविराजगजाकुलो मदनः" (हरिहर घमण्ड छोड़, मदन कविराजगजाकुलो हाथियों का अकुश है!) (हरिहर ने तड़ाक से जवाब दिया, "मदन विमुद्ध्य वदन हरिहर चरितं स्मरातीतम्") (मदन मुँह बन्द करो, हरिहर का चरित मदन की शक्ति के बाहर है!)। मन्त्री ने मामला बढ़ते देखा तो कहा, "देखिए, कवि महानुभावो, भगड़ा छोड़िए, इस नारियल पर कविता लिखिए, जो पहले सी श्लोक बना देगा, वह विजयी होगा।" मदन के पटापट पूरे कर दिये, हरिहर तब तक साठ तक ही पहुँचे थे। लेकिन हारनेवाले और होते हैं, हरिहर राजसभा के समझे हुए पक्के अखाड़िये थे। खट से इकसठवाँ श्लोक बनाकर सुना दिया — "अरे गँवई गाँव का मूख जुलाहा, क्यों गँवार औरतों के पहनने लायक सँकड़ों घटिया किस्म के कपड़े बुनकर अपने-आपको हैरान कर रहा है? भलेमानस, एक भी तो ऐसी साडी बुन, जिसे बड़े-बड़े राजाओं की महिलियाँ क्षण-भर के लिए भी अपने हृदयस्थल से हटाना गवारा न कर सकें!"

रे रे ग्राम कुविन्द कन्दलतया वक्षस्थभूति त्वया ।
शोणी विभ्रमभाजनाति बहुशोऽयात्मा किमायास्यते ?
अ येकं रुचिरं चिरादभिनव वासस्तदासूयता
मनोज्ञमन्ति कुचस्थलात् क्षणमपि क्षोणीभूता वल्लभाः ।

ऐसी विकट प्रतिद्वन्द्विता में ठहरना मामूली कला नहीं थी। चिन्तासक्त मन्त्रियों की गम्भीर भूति, सबकुछ करने के लिए सदा तत्पर दूतों की कठोर मुद्रा, प्रान्तभाग में उपस्थित खुफिया विभाग के घूर्त अफसर, हाथी-घोड़ों का चकरा देनेवाला ठाठवाट, कायस्थों की कुटिल भूकुटियाँ और कूटनीति के दाँवपेच में उस्ताद लोगों का जाल मामूली साहमवाले मनुष्य की तो अँतड़ी ही सुखा देते

उठने थे। 'कादम्बरी' के वर्णन के अनुसार जब राजा सभा में उपस्थित नहीं थे, तब मामन्त्र में से कुछ लोग पागा मंगलने के लिए कोंटे गीच रहे थे, कोई पागा फेंक रहे थे, कोई कोणा बजा रहे थे, कुछ लोग नित्रकनकों पर राजा की प्रतिभूति धारि रहे थे, कुछ लोग काव्यान्ताप में मग्न थे, कुछ हंगी-दिन्नगो में मग्नगून थे, कुछ लोग विन्दुमती नामक विनोद में उलझे हुए थे (धर्मात् बहून्-मे विन्दुमो में धारार, उकार धादि मात्राणें लगा दी गयी थी और इस पर गे थे पूरे श्लोक का उद्धार करने का प्रयत्न कर रहे थे), कुछ लोग प्रहेलिका नामक काव्यभेद का रस ले रहे थे, कुछ राजा के बताये श्लोकों की चर्चा कर रहे थे, कुछ जो अधिक ढीठ थे वे दरबार के मनोविनोद के लिए धार्मिक हृष्ट शिष्यों से रंगानाप में लगे हुए थे और कुछ चतुर लोग यन्त्रोजनों में राजा के पूर्वपुण्यों की यज्ञोगाया सुन रहे थे। इन वर्णन से जान पड़ता है कि दरबार में काव्य-विनोद की रंग थी, परन्तु वह काव्य-विनोद विन्दुमती, प्रहेलिका, चित्र धादि काव्यों की श्रेणी का था। उन दिनों का दरबारी इन चीजों में रस ले सकना या और कवि से इस प्रकार के विनोद में महायक होने की आशा भी रखना था। यस्तुतः राजसभा में सात प्रंगों की प्रधानता उन दिनों निर्विवाद रूप में स्वीकार कर ली गयी थी। वे सात प्रंग हैं—
 (1) विद्वान्, (2) कवि, (3) भाट, (4) गायक, (5) मगनगरे, (6) इतिहासज्ञ, और
 (7) पुराणज्ञ।

विद्वान् कवयो भट्टा गायका परिहामकाः

इतिहास-पुराणज्ञाः सभा सप्तांगसंयुताः।

ऐसी ही रूचिवाली सभा का मामन्त्रा कवि को करना पड़ता था। राजा लोग कविसभा का आयोजन भी करते थे और उनमें कवियों की परीक्षा भी हुमा करती थी। वासुदेव, सातवाहन, शूद्रक और साहसाक आदि राजाओं ने यह परम्परा चलायी थी और परवर्ती राजा लोग इस महत्त्वपूर्ण परम्परा को पोषण देते आये। कवियों की साना भाव से परीक्षा होती थी। कोई कविता बुरा न ले, इसका भी डर बना रहता था और इसलिए भी यह आवश्यक था कि कवि अपनी रचना समाप्त करने के बाद राजसभा में मुताकर उम पर अपनी मुहर लगवा दे। राजशेखर ने बताया है कि जब तक काव्य पूरा न हो तब तक दूसरों के सामने उसे नहीं पढ़ना चाहिए। इसमें यह डर रहता है कि सुननेवाला उस काव्य को अपने नाम से चला देगा, फिर कौन गवाही देगा कि किम्बकी रचना है! इतनी सावधानी बरतने पर भी कभी-कभी कवि को धोखा खाना पड़ता था। 'प्रबन्ध कोश' में हर्ष कवि के वंशधर हरिहर कवि की एक मनोरंजक कथा दी हुई है। वे जब गुजरात के राजा वीरधवल के यहाँ गये थे तो वहाँ स्वयं न उपस्थित होकर अपने एक विद्यार्थी के द्वारा राजा, मन्त्री और राजकवि सोमेश्वर को आशीर्वाद भिजवाया। राजकवि सोमेश्वर को यह बुरा लगा और उन्होंने विद्यार्थी से बात तक नहीं की। सोमेश्वर के इस व्यवहार को हरिहर ने गँठ बाँध ली। दूसरे दिन राजसभा में जब सोमेश्वर ने राजा के एक प्रसाद पर खुदवाने के लिए लिखे हुए

108 श्लोकों का पाठ किया तो हरिहर ने कहा कि ये श्लोक पुराने हैं और महा-राजा भोज के प्रासाद पर खुदे हैं। ऐसा कहकर उन्होंने सारे श्लोक पढ़कर सुना दिये। सोमेश्वर तो इस श्रवण-प्रवाह से पानी-पानी हो गये। उनका मुँह पीला पड़ गया। उनकी भट् उड़ गयी। कवि के सम्मान को इस प्रकार एक ही धक्के में गिराकर विजयी हरिहर चले आये। लेकिन श्लोक सचमुच ही सोमेश्वर के थे। जब वे फिर वीरघवन के शरणागन्त हुए तब हरिहर कवि ने रहस्य खोली। हरिहर बड़े मेधावी थे। एक बार सुनकर ही श्लोक याद कर लेते थे। राजा वीरघवल से उन्होंने अपनी चतुरता की बात बताकर सोमेश्वर की मानरक्षा की।

ऐसे ही दुर्दान्त हरिहर कवि का पाना एक दूसरे कवि मदन से पड़ा। ये दोनों ही प्रसिद्ध जैनमन्त्री वस्तुपाल के राजकवि थे। दोनों में ऐसी लाग-डाँट थी कि दोनों के साथ पहुँचने पर कलह निश्चित था। इसीलिए मन्त्री ने नियम बना दिया था कि एक के रहते दूसरा सभा में न आने पाये। द्वारपाल को इस विषय में सावधान कर दिया गया था। लेकिन एक दिन द्वारपाल की असावधानी से हरिहर की वर्तमानता में ही मदन पहुँच गये। हरिहर उस समय काव्य सुना रहे थे। मदन ने डाँटकर कहा, "हरिहर परिहर गर्व कविराजगर्जाकुशो मदनः" (हरिहर घमण्ड छोड़, मदन कविराजरूपी हाथियों का अंकुश है!) (हरिहर ने तड़ाक से जवाब दिया, "मदन विमुद्ध्य वदन हरिहर चरितं स्मरातीतम्") (मदन मुँह बन्द करो, हरिहर का चरित मदन की शक्ति के बाहर है!)। मन्त्री ने मामला बढ़ते देखा तो कहा, "देखिए, कवि महानुभावों, झगड़ा छोड़िए, इस नारियल पर कविता लिखिए, जो पहले सी श्लोक बना देगा, वह विजयी होगा।" मदन बे पटापट पूरे कर दिम, हरिहर सब तक साठ तक ही पहुँचे थे। लेकिन हारनेवाले और होते हैं, हरिहर राजसभा के समझे हुए पक्के अखाड़िये थे। खट से इकसठवाँ श्लोक बनाकर सुना दिया—“अरे गँवई गाँव का मूखें जुलाहा, क्यों गँवार औरतो के पहनने लामक सँकड़ो घटिया किस्म के कपड़े बुनकर अपने-आपको हैरान कर रहा है? भलेमानस, एक भी तो ऐसी साड़ी बुन, जिसे बड़े-बड़े राजाओं की महिषियाँ क्षण-भर के लिए भी अपने हृदयस्थल से हटाना गवारा न कर सकें!”

रे रे ग्राम कुविन्द कन्दलतया वसण्यभूति त्वया।

गोणी विभ्रमभाजनाति बहुशोऽयात्मा किमायास्यते ?

अ येकं रुचिरं चिरादभिनवं वासस्तदासूश्यता

यन्नोऽभ्रन्ति कुचस्थलात् क्षणमपि क्षोणीभूता वल्लभाः।

ऐसी विकट प्रतिद्वन्द्विता में ठहरना मामूली कला नहीं थी। चिन्तासक्त मन्त्रियों की गम्भीर मूर्ति, सबकुछ करने के लिए सदा तत्पर दूतों की कठोर मुद्रा, प्रान्तभाग में उपस्थित खुफिया विभाग के घूर्त अफसर, हाथी-घोड़ों का चकरा देनेवाला ठाटवाट, कायस्थों की कुटिल भूकृतियाँ और कूटनीति के दावपेंच में उस्ताद लोगों का जाल मामूली साहमवाने मनुष्य की तो अंतर्दो ही सुला देते

थे। एक कवि ने राजा के सामने ही इस राजसभा को हिरण्यजन्तुओं से भरा समुद्र वताकर अपनी भागसिक हैरानी को किंचित् हल्का करने का प्रयत्न किया था :

चिन्तासक्त निमग्न मन्त्रि सलिलं दूतोर्मिणंसाकुलम् ।

पर्यन्तस्थित चार नक्रमकरं नागाश्वहिंसाश्रयम् ।

नानावासक कंक पक्षिश्चिरं कायस्य सर्पाकुलम्

मोतिदण्डाण तटं च राजकरणं हिर्यः समुद्रायते ॥

ऐसी राजसभा में कवि को अपनी कविता पढ़कर कीर्ति कमानो होती थी। हम उस युग की कविता की चर्चा करते समय इस बाह्य परिस्थिति की उल्लेख नहीं कर सकते।

इन बातों को ध्यान में रखने से उस युग के काव्य-प्रयत्नों को आसानी से समझा जा सकता है। काव्य को बहुत पहले से ही कला समझा गया था। श्री ए. वेंकटसुबैया ने भिन्न-भिन्न ग्रन्थों से संग्रह करके 'कलाज्ञ' नाम की एक छोटी-सी पुस्तिका प्रकाशित करायी है। उक्त पुस्तिका में संगृहीत सूचियों को देखने से जान पड़ता है कि कला उन सब प्रकार की जानकारीयों को कहते हैं, जिसमें थोड़ी-सी चतुराई की आवश्यकता हो। सो व्याकरण, छन्द, न्याय, ज्योतिष आदि भी कला हैं, काव्य, नाटक, आख्यायिका, समस्यापूर्ति, बिन्दुमती, प्रहलिका आदि भी कला हैं, स्त्रियों का शृंगार करना, कपड़ा रँगना, चोली सीना और तेज बिछाना भी कला है, रत्न और मोतियों को पहचानना; घोड़ा, हाथी, पुरुष, स्त्री, छाग, मेघ, कुक्कुट आदि का लक्षण जानना भी कला है; और तिसर-बटेर लड़ाना, तोते पढ़ाना, जुआ खेलना भी कला है। प्राचीन ग्रन्थों से जान पड़ता है कि कई कलाएँ पुरुषों के योग्य समझी जाती थी, यद्यपि कभी-कभी गणिकाएँ भी उनमें उतनी ही निपुण हो जाया करती थी, जितने पुरुष। गणित, दर्शन, युद्ध, घुड़सवारी आदि ऐसी ही कलाएँ हैं। कुछे कलाएँ विशुद्ध कामशास्त्रीय हैं। वात्स्यायन के 'कामसूत्र' में पंचाल की कलाएँ बतायी गयी हैं, वे ऐसी ही हैं। परन्तु स्वयं वात्स्यायन की अपनी सूची में जिन चौसठ कलाओं की चर्चा है, उनमें लगभग एक-तिहाई ऐसी हैं, जिन्हें काव्यशास्त्रीय विनोद कह सकते हैं, बाकी में कुछ तर्क दम्पतियों की विलासक्रीड़ा में सहायक है, कुछ मनोविनोद के सहायक हैं और कुछ दैनिक प्रयोजनों के पूरक भी हैं। यदि पंचाल और यथोधर की बात छोड़ दी जाय तो प्राचीन ग्रन्थों में प्राप्त 64 या 72 कलाओं में काव्यशास्त्रीय विनोदों का स्थान बहुत प्रमुख है। बाद में तो कला का अर्थ केवल कौशल ही मान लिया गया। मुमसिद्ध कवि क्षेमेन्द्र ने अपने 'कलाविलास' में गणिकाओं के घनापहरण के कौशलों को, कायस्थों की कुटिलता को, सुनारों की चोरी करने के कौशलों को, गवैयों के हयकण्डों को, गणकों की धूर्तताओं को कला में ही गिना है। इसमें काव्यकला को कोई स्थान ही नहीं दिया गया। इस काल के कविजन अपने को कला-कोविद मानने में गवैय अनुभव करने लगे थे और सब प्रकार के कौशलों को जानना आवश्यक समझने लगे थे। काव्य का एक कौशल हो जाना

काव्य के स्वरूप प्रदान करने में निश्चय ही विशेष महत्त्व की बात है। राजसभाओं में कवि को अपने वाक्कौशल का प्रदर्शन करना पड़ता था। वहाँ कविता यदि वचन की वक्रभंगिता का या अलंकार-विलास का रूप धारण कर ले तो कुछ आश्चर्य की बात नहीं है।

छन्द वचन-वक्रिमा का प्रधान सहायक है। ऐसा जान पड़ता है कि दीर्घकाल से केवल शब्दों को छन्द में गूँथ देने मात्र से बहुत-सी बातों को 'कविता' नाम दे दिया गया है। सुना है कि जीव-विज्ञान ने बताया है मनुष्यजाति सीधी रेखा की अपेक्षा वर्तुल-वक्रिम रेखा में चलने में ज्यादा सौन्दर्य अनुभव करती है। रेतस् और कलल के संयोग से ही यह वक्र गतित्रियता आरम्भ हो जाती है और गर्भा-वस्था में ही पूर्ण परिणति लाभ करती है। मनुष्य की यह वक्रिमा-प्रीति छन्द के अनुसरण के रूप में प्रकट हुई है। संसार की पुरानी-से-पुरानी भाषा छन्दों में ही सुरक्षित है। आदिम जातियाँ अपने समस्त अनुभव छन्दों में ही सचित करती आयी हैं। गद्य मनुष्य की वैज्ञानिक मनोवृत्ति की उपज है और छन्द उसकी सहजात ध्यानमग्नी मनोवृत्ति की। कविवर रवीन्द्रनाथ ने लिखा है कि "वाक्य जब सीधा खड़ा रहता है तब केवल अर्थ को प्रकट करता है, परन्तु जब वह तिरछी भंगिमा में खड़ा होकर गतिशील हो उठता है तो साधारण अर्थ के अतिरिक्त और भी अनेक बातें प्रकाश करता है। वह अतिरिक्त वस्तु क्या है यह कहना बड़ा कठिन है; क्योंकि वह वचन के अतीत है और इसीलिए अनिवंचनीय है। हम जो कुछ देखते हैं, सुनते हैं, जानते हैं, उसके साथ जब अनिवंचनीय का योग होता है तो हम उसे 'रस' कहते हैं, अर्थात् वह वस्तु जिसे हम अनुभव करते हैं पर व्याख्या द्वारा समझा नहीं सकते।" यहाँ अनिवंचनीय शब्द से भ्रम होने की आशंका है। अनिवंचनीय का अर्थ अभावनीय नहीं। रवीन्द्रनाथ ने स्वयं अपने भाव को स्पष्ट करने के लिए बताया है कि अनिवंचनीय का अर्थ केवल यही है कि इस वस्तु की व्याख्या करके इसे समझाया नहीं जा सकता; यह नहीं कि इसे अनुभव नहीं किया जा सकता। बल्कि वह एकमात्र अनुभव का ही विषय है। छन्द इसमें हमारी सहायता करता है; क्योंकि वाणी में आवेग की गति आ जाने से हम भावावेग को प्रकाशित करने का सुयोग पाते हैं।

छन्द वस्तुतः एक गति है। यह समझना ठीक नहीं कि वह मात्राओं और यतियों का बन्धन है। जिस प्रकार नदी अपने दोनों किनारों से बँधकर ही वेगवती होती है, यदि किनारे के बन्धन न हों तो प्रवाह का वेग भी न होगा, उगी प्रकार वाणी भी मात्राओं और यतियों के बँधे किनारों के भीतर में वेगवती हो उठती है। कोई आश्चर्य नहीं कि मनुष्य ने केवल छन्द को ही कविता नाम दे दिया था। छन्द के प्रवट करने में साधारण बात में भी एक ऐसी गति आती है जो मनुष्य के चित्त की अनुवर्तिनी हो उठती है। न जाने क्यों पुराने पण्डितों ने छन्द छन्द की धृति धादन में बताया है। निरस्तकार ने कहा है धादन करने के कारण ही छन्द 'छन्दस' कहलाते हैं (7. 12)। 'दैवत प्राहण' (3. 19) के भाष्य में गायत्री ने

भी यही मत प्रकट किया है। उनका कहना है कि वर्णों को छादन करने के कारण ही छन्द, छन्द कहे जाते हैं। महामहोपाध्याय पं. विबुशेखर भट्टाचार्य ने बताया है¹ कि इस प्रकार की व्याख्या का मूल कारण शायद 'छान्दोग्य उपनिषद्' (1. 4. 2) का यह मन्त्र है² जिसमें कहा गया है कि देवता नाग मृत्यु से डरते हुए त्रयी विद्या में प्रविष्ट हुए। उन्होंने अपने-आपको छन्दों में आच्छादित किया और इस प्रकार आच्छादन करने के कारण ही छन्द 'छन्द' कहे जाने लगे। यह कुछ विचित्र व्याख्या है। पर संस्कृत साहित्य में छन्द का अर्थ प्रसन्न होना भी पाया जाता है। 'छन्द' शब्द का मूल अर्थ आनन्द देनेवाला ही हो सकता है। पं. विबुशेखर भट्टाचार्य ने छान्दोग्य के मन्त्र की इस प्रकार व्याख्या करके इस अर्थ की मगनि बैठायी है (जो उचित जान पड़ती है): "देवता नाग मृत्यु में डरे हुए थे, उन्होंने वेदमन्त्रों का ऐसा मधुरगान किया कि मृत्यु मुग्ध हो गयी। मुग्ध होने के कारण वह उन्हें देख नहीं सकी, मानो वे इस प्रकार वेदमन्त्रों से आच्छादित हो गये और मृत्यु के पंजों से छुटकारा पा सके।" इस व्याख्या से छन्द की मुग्धगारिणी शक्ति का आभास मिलता है और आच्छादित शब्द इसी अर्थ में लाक्षणिक भाव में प्रयुक्त जान पड़ता है। जो हो, छन्द शब्द मुग्धकारी और प्रसन्न करनेवाले अर्थ में ही अधिक उपयुक्त जैचता है। छन्द के भीतर की गति ही उसे प्रसादक और मोहक बनाती है। कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा है कि "मनुष्य की सत्ता में अनुभूतिलोक ही वह रहस्यलोक है जहाँ बाहर के रूपजगत् का सम्पूर्ण वेग अन्तर का आवेग बन जाता है और यह अन्तर का आवेग बाहर रूप ग्रहण करने को उत्सुक हो उठता है। इसीलिए वाक्य जब हमारे अनुभूतिलोक के बाह्य के काम में नियुक्त होता है तो उसमें गति का होता आवश्यक हो जाता है। वह अपने अर्थ से तो बाहरी घटनाओं को व्यक्त करता है किन्तु गति के द्वारा आन्तरिक वेग को प्रकाशित करता है।"

केवल इतना ही नहीं, छन्द सामाजिक बन्धनों का भी बाह्य है। वह केवल छन्दोरचयिता के अन्तर के वेग को ही नहीं प्रकट करता, उस वेग को दूसरे के चित्त में संचरित भी करता है। भारतीय काव्यशास्त्रियों ने इस तथ्य को निपुण भाव से अनुभव किया था। संस्कृत के नाटकों में बहुत शुरु में ही छन्दोबद्ध रचना द्वारा रचना के भावों का आवेग श्रोता के अन्तर में संचारित करने का प्रयास देता जाता है। उचित ढंग से छन्दों का पाठ श्रोता को उसी आवेग में ले जाता है जिससे मूल रचयिता ने स्वयं अनुभव किया था। यही कारण है कि छन्द ने मनुष्य के सामाजिक सम्बन्धों को दृढ़ और स्थायी बनाने में बड़ा काम किया है। राजशेखर ने 'काव्य-मीमांसा' में काव्य करने की अपेक्षा भी काव्य पाठ करने की अधिक महत्त्वपूर्ण माना है, क्योंकि पाठ से उस सामाजिक उद्देश्य की सिद्धि होती है जो

1. 'विश्व भारती पत्रिका' (हिन्दी), पृष्ठ 3, पृ० 34-36

2. देवा पं मृत्योर्विच्यतस्त्रयी विदुषां प्राविशन् । ते छन्दोभिरच्छन्दयन् यदेविरच्छन्दयस्तच्छन्दगा छन्दस्त्वम् ।

मनुष्य का सहज धर्म है। आदमी सस्कृतात्मा हो तो काव्य जैसे-तैसे बना ही लेता है, किन्तु काव्य पाठ करना तो उसी को आता है जिसको मरम्बती सिद्ध होती है :

करोति काव्यं प्रायेण मस्कृतात्मा यथा तथा ।

पठितु वेत्ति स परं यस्य सिद्धा सरस्वती ॥

सभा में तो सुन्दर काव्य बनाने की अपेक्षा सुन्दर पाठ की अधिक आवश्यकता होती है। ऐसा जान पड़ता है कि उत्तरकालिक दरबारों में काव्यपाठ का गौरव और भी बढ़ गया था। राजशेखर ने उस कवि को ही वाग्देवी का अत्यन्त प्रिय बताया है जो छन्दों को इस प्रकार पढ़ सके कि रस का आस्वादन गोपालों और अनपढ़ स्त्रियों तक को मिल जाय।

आगोपालकमायोधि दास्तामेतस्य लेह्यता ।

इत्थं कवि पठन् काव्यं वाग्देव्या अतिवत्सलम् ॥

—‘काव्यमीमासा’, पृ 33

यह तो हुई राजसभा की बात। निस्मन्देह कवि को कीर्ति प्राप्त करने का प्रधान साधन राज-सम्मान था। पर और भी साधन थे। काव्यकला साधारण सुसस्कृत नागरिकों के मनोविनोद की वस्तु थी। राजशेखर ने ‘काव्य मीमासा’ के आरम्भ में ही काव्यविद्या के अठारह अंगों¹ की चर्चा की है। उनमें एक अंग है वैनोदिक। बहुत दिनों तक पण्डित में जल्पना-कल्पना चलती रही है कि राजशेखर के गिनाये हुए अठारह अंग काल्पनिक हैं या किसी पुरानी परम्परा के अवशेष हैं। अब भी यह जल्पना-कल्पना समाप्त नहीं हुई है। मेरा विचार है कि इस सूची को काल्पनिक नहीं मानना चाहिए। मैंने अपने मत की पुष्टि अन्यत्र की है। यहाँ उस विवाद को उठाने की कोई आवश्यकता नहीं है। प्रकृत प्रसंग वैनोदिक नामक काव्यविद्या के अंग का है। यह नाम ही विनोदों से सम्बन्ध रखता है। कामशास्त्रीय ग्रन्थों में मदपान की विधियाँ, उद्यान और जलाशय आदि की क्रीड़ाएँ, मुर्गों और बटेरों—लाव तित्तिरों—की लड़ाइयाँ, बूतक्रीड़ाएँ, यक्ष-रात्रियाँ अर्थात् सुखरात्रियाँ, कौमुदी जांगरण अर्थात् चाँदनी रात में जागकर क्रीड़ाएँ करना आदि को ‘वैनोदिक’ कहा है (‘कामनूत्र’, 1-4)। इस अंग के प्रवर्तक का नाम राजशेखर ने कामदेव बताया है। इस पर से पण्डितों ने यह अनुमान किया है कि काव्यशास्त्रीय विनोद और कामशास्त्रीय विनोद एक ही वस्तु होंगे। परन्तु कामदेव नामक पौराणिक देवता और काव्यविद्या के वैनोदिक

1. काव्य मीमासा के अठारह अंग ये हैं : 1. काव्यरहस्य के महत्वाक्ष, 2. शीतिक के उत्तिगर्भ, 3. रीतिनिर्णय के सुवर्णनाम, 4. अनुश्रामिक के प्रवेतापन, 5. यमक के चित्रागद, 6. चित्रकाव्य के भी चित्रागद, 7. शब्दश्लेष के शोष, 8. वास्तव के पुनस्त्य, 9. शोषम्य के शोषकायन, 10. अतिशय के पराशर, 11. अर्थश्लेष के उत्थय, 12. उभयान्वार के बुबेर, 13. वैनोदिक के कामदेव, 14. रूपक-विरूपणीय के भरत, 15. रमाधिकारिक के नन्दिकेश्वर, 16. दोषाधिकरण के धिपण, 17. गुण्येपादानिक के उपमन्यु, 18. शोषाविपदिह के कञ्चमार।

अंग के प्रवर्तक कामदेव नामक आचार्य एक ही व्यक्ति होंगे, ऐसा मानने की कोई जरूरत नहीं है। राजा भोज के 'सरस्वती कण्ठाभरण' (5-93-96) से यह अनुमान और भी पुष्ट हुआ है कि कामशास्त्रीय उद्घोषक क्रियाकलाप ही वस्तुतः वैतौदिक समझे जाते थे। शारदातनय के 'भावप्रकाश' में नाना ऋतुओं के लिए जिस प्रकार की उद्घोषन-सामग्री का वर्णन है वह एक विशाल परम्परा का सूचक है, जो रीतिकालीन कवि ग्वाल और पद्माकर तक अविच्छिन्न रूप में बढ़ती चली आयी है। यहाँ तक कह रखना आवश्यक है कि मध्ययुग के काव्य को केवल काव्य-शास्त्र ने ही नहीं, कामशास्त्र ने भी प्रभावित किया है। कारण की विवेचना हम अभी करेंगे। इसलिए काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में कामशास्त्रीय विनोदों की चर्चा कुछ आश्चर्य की बात नहीं है। 'कादम्बरी' (कथामुख) में वाणभट्ट ने शूद्रकवर्णना के प्रसंग में कुछ ऐसे काव्यविनोदों का उल्लेख किया है जिनकी चर्चा करने से राजा 'सम्भोग पराङ्मुख' हो सका था अर्थात् कामशास्त्रीय विनोदों से चित्त को मुक्त कर सका था। वाणभट्ट के बताये हुए इन विनोदों में वीणा, मृदंग आदि का बजाना है, विद्वान्-मण्डली में काव्यादि का पाठ है, आल्यापिका है, कथा है, आलेख्य कर्म है, अक्षरच्युतक है, विन्दुमती है, मात्राच्युतक है, गूढ़ चतुर्यपाद प्रहेलिका है और ऐसे ही अनेक काव्यशास्त्रीय विनोद हैं।

इस प्रसंग में मनोरंजक बात यह है कि राजशेखर ने रसाधिकारिक के प्रवर्तक आचार्य का नाम नन्दिकेश्वर बताया है। काव्य-शास्त्र का प्रत्येक विद्वान् जानता है कि इस सूत्र के प्रवर्तक आचार्य भरत हैं और सभी आलोचकारिकों ने 'रस' की व्याख्या भरत के सूत्र को ही केन्द्र मानकर की है। वस्तुतः यदि काव्य-शास्त्र की परम्परा को देखा जाय तो इसके प्रधान आचार्य भरत को ही माना जाना चाहिए। राजशेखर ने उन्हें 'रूपक-निरूपणीय' नामक काव्यांग का प्रवर्तक माना है। यह ठीक ही है। पर रूपक-निरूपण के सिलसिले में अब तक के जाने हुए प्रादि-आचार्य भरत ही हैं। इन्होंने (ना. शा., 6-10) रस, भाव, अभिनय, वृत्ति-प्रवृत्ति, सिद्धि, स्वर, आतीव्य गान और रंग को लेकर अपना बृहत् शास्त्र रचा था। फिर भी राजशेखर ने उन्हें रस का प्रवर्तक आचार्य नहीं माना। इसका कुछ-न-कुछ कारण होना चाहिए। भरत ने 'नाट्यशास्त्र' के षष्ठ अध्याय में (15-16) आठ नाट्य रसों का उल्लेख करते हुए कहा है कि इन आठ नाट्य रसों को (अर्थात् शृंगार, हास्य, करुण, वीर, रौद्र, भयानक, अद्भुत, बीभत्स को) महारत्ना द्रुहिण ने पहिले-पहले बताया था। यहाँ द्रुहिण ब्रह्मा भी हो सकते हैं या फिर इसी नाम के कोई और भी आचार्य हो सकते हैं। उपलब्ध नाट्य-शास्त्र के अनुसार ये ब्रह्मा ही थे। परन्तु इतना निश्चित है कि भरत को रस-परम्परा अपने पूर्ववर्त्ती आचार्यों से ही प्राप्त हुई थी। भारतीय 'नाट्य-शास्त्र' के षष्ठ और सप्तम अध्यायों में रसों और भावों की व्याख्या है। इन दो अध्यायों में जितने आनुवंशिक या परम्परागत श्लोक उद्धृत हैं, उतने और किसी अध्याय में नहीं हैं। इससे इतना तो स्पष्ट ही है कि उन्होंने इन अध्यायों की सामग्री किसी पूर्ववर्त्ती आचार्य के ग्रन्थ से ली है।

वह आचार्य कौन थे ? राजशेखर के कहने से लगता है कि उनका नाम नन्दिकेश्वर था। नन्दिकेश्वर का नाम नाना सूत्रों से हमारे सामने आया है। भिन्न-भिन्न ग्रन्थों में कभी उन्हें संगीत का, कभी काम-शास्त्र का, कभी तन्त्र का और कभी अभिनय का आचार्य माना गया है। वात्सायन के 'कामसूत्र' के आरम्भ में ही बताया गया है कि प्रजापति ने प्रजाओं की सृष्टि करके उनकी स्थिति के लिए धर्म, अर्थ और काम इन त्रिवर्गों के साधन के लिए एक लाख अध्यायों का एक ग्रन्थ रचा। उसके एक-एक वर्ग को अलग करके क्रमशः मनु, बृहस्पति और महादेवानुचर नन्दी ने धर्म, अर्थ और काम के विधायक ग्रन्थों की रचना की। नन्दी का ग्रन्थ हजार अध्यायों का था। उसे श्रीहालकि श्वेतकेतु ने पाँच सौ अध्यायों में सक्षिप्त किया और उसे भी वाग्भट्ट पाचाल ने डेढ़ सौ अध्यायों में संक्षेप किया। इस प्रकार नन्दी या नन्दिकेश्वर कामशास्त्र के प्रवर्तक आचार्य हैं। 'पंचसायक' के नन्दीश्वर और 'रति-रहस्य' के नन्दिकेश्वर सम्भवतः यही हैं। 'कामसूत्र' की जयमंगला टीका में कहा गया है कि महादेव और पार्वती के सहस्रवर्षव्यापी आनन्दोपभोग को नन्दी ने द्वार पर से देखा था और इसीलिए वे कामशास्त्र के प्रवचन कर सके थे। इससे जान पड़ता है नन्दिकेश्वर या नन्दी महादेव के अनुचर देवता-विशेष का ही नाम है, किसी मानव आचार्य का नहीं। पर मध्ययुग में ऐसे अनेक आचार्यों को देवता के साथ अभिन्न समझ लिया गया है। ऐसा जान पड़ता है कि बहुत प्राचीन काल में नन्दी या नन्दिकेश्वर नाम के कोई शास्त्रकार आचार्य अवश्य हुए थे। नन्दिकेश्वर की लिखी एक अभिनय सम्बन्धी पुस्तिका भी प्राप्त हुई थी। यह पुस्तक 1894 ई. में पूना से प्रकाशित हुई थी, और इधर हाल में डॉ. मनोमोहन घोष ने नये सिरे से इसका उत्तम सम्पादित संस्करण प्रकाशित कराया है। पुस्तक का नाम 'अभिनय दर्पण' है, इसमें हाथ-पैर, मुख-दृष्टि आदि के अभिनयों की मुद्रा और उनका विनियोग बताया गया है। वेबर के 'संस्कृत साहित्य का इतिहास' में नन्दिकेश्वर की लिखी बतायी जानेवाली एक संगीत-विषयक पुस्तक का भी पता चलता है। इसका नाम है 'नन्दिकेश्वर मततालाध्याय'। इस प्रकार नन्दिकेश्वर का नाम तीन विषयों के साथ सम्बद्ध है : गान, नाच और कामशास्त्र। कुछ पण्डितों का विश्वास है कि काम-शास्त्रीय आचार्य नन्दिकेश्वर ही राजशेखर द्वारा अमिषेत 'रसाधिकरण' के आचार्य हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि जब तक 'नाट्य-शास्त्र' में रसाधिकरण निपुण भाव से भूँथ नहीं दिया गया था तब तक 'रस' शब्द का अर्थ शृंगाररस ही था। भरत जब कहते हैं कि 'नाट्यशास्त्र' में आठ रस होते हैं तो साधारणतः इसका अर्थ यह समझा जाता है कि काव्य में आठ से अधिक रस होते हैं। परन्तु ऊपर की चर्चा को ध्यान में रखा जाय तो इस कथन का अर्थ यह भी हो सकता है कि और शास्त्रों में रस चाहे एक ही हो पर नाट्य में आठ होते हैं। ऐसा अर्थ समझने के पक्ष में प्रबल युक्ति यह है कि काव्य-विवेचना में बहुत बाद में चलकर रसों को अन्तर्भुक्त किया गया है। प्राचीन आचार्यों में दण्डी और रामह रस की चर्चा करते ही न हों ऐसा नहीं है, पर वे उसे स्वभावोक्ति या वप्रोक्ति

से अधिक महत्त्व नहीं देते। फिर ऐसा एक भी काव्य का विवेचक आलंकारिक नहीं है जो भरत के पहले हुआ हो। सब पर भरत का ही प्रभाव है। ऐसी हालत में यह कैसे मान लिया जाता है कि भरत ने काव्य के रसों को दृष्टि में रखकर ही लिखा था कि “अष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः”। जब काव्य के नौ या दस रस उनके सामने थे ही नहीं तो निश्चय ही किसी और शास्त्र के ‘रस’ से नाट्य-रस को अलग करने के लिए उन्होंने वह बात लिखी थी। वह रस क्या था? सम्भवतः वही नन्दिकेश्वर द्वारा प्रचारित रसरत्न शृंगार था। ऐसा जान पड़ता है कि साधारण रूप में रस का अर्थ एकमात्र शृंगार ही समझने की परम्परा कभी लुप्त नहीं हुई। बाणभट्ट ने ‘कादम्बरी’ में ‘रसेन शाय्या स्वयमभ्युपागता’ में ‘रस’ का एक अर्थ शृंगार ही समझा था।

यद्यपि नाट्यशास्त्र के प्रभाववश रसों की संख्या नौ मान ली गयी थी, परन्तु समूचे मध्ययुगीन गीत-काव्य-साहित्य का यदि विश्लेषण किया जाय तो निस्संदेह शृंगाररस की व्यापकता दिखायी देगी। धर्मशास्त्र में कही ‘काव्यालापश्च वज्रयेत्’ कहकर काव्यालाप का निषेध किया गया है। मल्लिनाथ ने अपनी टीकाओं में बतलाया है कि इस वाक्य में ‘काव्य’ शब्द का अर्थ असत्काव्य है। ऐसा जान पड़ता है कि धर्मशास्त्रकार ने काव्यालाप में शृंगार का बाहुल्य और शृंगार में भी समाज-विरोधी प्रेम आदि पर अधिक भुकाव देकर ही ऐसा निर्णय किया होगा। बहुत-से कवियों ने और रसशास्त्रियों ने निःसंकोच स्वीकार किया है कि शृंगार ही एकमात्र रस है। यद्यपि ‘सरस्वती कण्ठाभरण’ में भोजराज ने दस रस माने हैं, पर ‘शृंगारप्रकाश’ में उन्होंने एकमात्र शृंगार को ही मुख्य रस माना है।¹

शृंगार वीर करुणाद्भुत रोद्र हास्य वीभत्स वत्सल भयानक शान्त मान्म
भामासिपुर्दशस्मान् सुधितोवयं तु शृंगारमेव रसनाद्रसमामनाम॥

‘शृंगारप्रकाश’, 6

यह परम्परा रीतिकाल में बाल, पद्माकर आदि कवियों तक सटीक बती आयी है। मध्ययुग में कवि का अधिक ध्यान इस रस की ओर ही था।

1. शारदातनय का भाग-प्रकाश, शिवभूषण का रसार्णव, चानूदत्त की रसमञ्जरी और रसतरंगिणी भी शृंगाररस की महिमा के प्रचारक ग्रन्थ हैं। हिन्दी काव्य में केशवदास की रसिक प्रिया, तोप की मुघानिधि चिन्तामणि का कविकुल कल्पतरु, अतिराम का रसार्णव, रसजीन के रस प्रबोध और धन-दर्पण, देव की प्रेमचन्द्रिका और रस-विलास, मिशरी-दास के रसशृंगार और शृंगारनिर्णय और पद्माकर के जगद्गोप में यही परम्परा चली आयी है। देव ने कहा है :

भूति बहव नव रस मुकवि सकल मूल शृंगार ।
यो सपति दपतिन की, जाको जग विस्तार ॥
बिभन मुद शृंगार रस देव बजात धनन्त ।
उड़ि उड़ि खग ज्यो धोर रख, विवत न पावत द्रव्य ॥

काव्यालोचना के ग्रन्थों को पढ़ने से हमारी धारणा यह बनती है कि नाटक में ही पहले रस की आवश्यकता अनुभव की गयी थी। बाद में मुक्तको में भी रस की विवेचना जरूरी समझी जाने लगी। मध्ययुग की इस सरस कविता को समझने के लिए वास्तविक या कल्पित नायक-नायिकाएँ मन में अवश्य होनी चाहिए, नहीं तो रसबोध सम्भव नहीं होगा। प्रायः ही टीकाकार लोग बता देते हैं कि यह श्लोक किस विशेष परिस्थिति में किस विशिष्ट बोधव्य को सामने रखकर किस विशिष्ट वक्ता ने बताया है। अगर ऐसा न किया जाय तो अनेक सुन्दर श्लोकों से शृंगार-रस का अनुभव करना सम्भव नहीं। बागदेवतावतार मम्मट भट्ट ने 'काव्य-प्रकाश' के आरम्भ में ही यह सुन्दर कविता उद्धृत की है :

उग्र निचल-निष्पन्दा भिसिणीपत्तामि रेहइ वाचाग्रा ।

निम्मल मरनग्र भाऊण जी द्विग्रा संख सुत्तित्व ॥

यदि व्याख्याकार यह न बता दे कि दो गाढ़ अनुरागी तरुणयुगल में से एक को यह मधुर वर्णन सुनाकर कुछ इशारा करना चाहता है तब तक यह व्यंग्यार्थ निकालना कठिन ही है कि इससे स्थान की निर्जनता और रमणयोग्यता ध्वनित होती है। निर्जनता ध्वनित अवश्य होती है। आज का सहृदय शायद इस मनोहर दृश्य और उससे ध्वनित निस्तब्ध शान्त वातावरण का समाचार पाकर ही गद्गद हो जाता। जापान में एक प्रकार की कविता होती है जो बहुत थोड़े शब्दों में कोई वस्तु ध्वनित करती है। उसमें की एक कविता कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने एक लेख में उद्धृत की है। कविता इस प्रकार है :

पुराना तालाब,

मेढ़क का उछलना

छप ।

कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने इसकी आलोचना करते हुए लिखा है, "बस, अधिक की जरूरत नहीं, जापानी पाठक का मन आँखों से भरा है। पुराना तालाब बहुत दिनों से परित्यक्त है, अतएव निस्तब्ध अग्रधकार ! उसी में एक मेढ़क उछलता है। उसकी आवाज सुनायी दे जाती है। सुनायी दे गयी, इसी से समझा जा सकता है कि तालाब में कैसी निस्तब्ध नीरवता है। इस पुराने तालाब का चित्र किस प्रकार मन में खींच लेना होगा, इसी की ओर कवि ने इशारा कर दिया और बस ! इससे अधिक अनावश्यक है।"

इस कविता के साथ ऊपर की प्राकृत कविता की तुलना की जा सकती है। उसमें जिस निस्तब्धता और शान्ति का आभास मिलता है वह शब्दों की कमखर्ची के कौशल से सूना-सूना नहीं लग रहा। निश्चल निष्पन्द बलाका जो मरकत की थाली में रखी हुई शंखशुक्ति के समान पाठक को रूपसीन्दर्य से आकृष्ट करती है, वह शोभा, शालीनता और सरसता का विचित्र वातावरण प्रस्तुत करती है। पाठक केवल शोभा के निस्तब्ध सरोवर के किनारे से लौट नहीं आता और भी आगे बढ़ता है। कहना चाहिए कि प्राचीन भारतीय सहृदय की आँखें मन से भरी

होती थी—ठीक जापानी पाठक से उलटा ! अगर ऐसा न होता तो विहारी के इस मनोरम दोहे के लिए यह सोचने की उसे आवश्यकता न होती कि किस सखी ने किस मनोभाव वाली सखी से किस उद्देश्य से यह दोहा कहा था :

छाँक रसाल-सौरभ सने, मधुर माधुरी-मंघ ।

ठौर ठौर भौरत भूपत भौर-भौर मधु-ग्रंथ ॥

जिस पाठक का मन आँखों से भरा है वह इसमें न जाने कितना सौन्दर्य देखेगा, परन्तु जिसकी आँखें मन से ही लबालब भरी हैं वह कुछ और ही वह उठेगा ।

लेकिन आधुनिक पाठक न यह है, न वह है । उसका मन बुद्धि से भरा है और इसीलिए वह हर काव्यार्थ को बुद्धि की तराजू पर तोलता है । भावावेग को वह एकदम तो कैसे छोड़ सकता है, पर उससे चालित होने से वह आधुनिकता का तिरस्कार देखता है । वह रस की अनुभूति के लिए काल्पनिक नर-नारियों की सृष्टि नहीं करता, अपने सचित्त अनुभवों का ही प्रयोग करता है । नितान्त आधुनिक काल में इस अवस्था में भी परिवर्तन हुआ है । पाठक की आँखें मन से नहीं, बुद्धि से नहीं और सूक्ष्मतर आँखों से भर गयी हैं । वह किसी भी सरस वस्तु की वर्णना देखकर उसके पीछे खड़े शोपक-सम्प्रदाय को देखता है, शोपकों के पीछे खड़ी तीव्र सघर्षमयी वर्ग-विषमता को देखता है और उसे भी भेदकर और भी न जाने क्या-क्या देखने लगता है । उसके लिए काव्य आनन्द नहीं देता, बेचैनी पैदा करता है । आँखों से जब आँख भर गयी हो तो बेचैनी के सिवा और क्या सम्भव है ? पुराना हिन्दी कवि दूसरे रास्ते चलकर इस सत्य तक पहुँचा था :

नैक-सी ककरी जाके परै सु तो पीर तै नैकहुँ धीर धरै ना ।

कैसे परे कल एरी भट्ट, जब आँखि में आँखि परै निकरै ना ।

कम से कम समय में ज्यादा-से-ज्यादा पद लेने की प्रवृत्ति आज-कल बहुत प्रबल हो उठी है । इसीलिए काव्य को रस लेकर भूम-भूमकर पढ़ने की फुरसत किसी को नहीं है । अपनी जल्दबाजी को भी आधुनिक पाठक नाना युक्तियों द्वारा उचित समझने का भाव करने लगा है । साहित्य में जीवन की इस दौड़-धूप के अनुकूल संवेदना-संचारक सत्त्व ग्योजना इसी औचित्य-स्थापिनी मनोवृत्ति का सबूत है । इस मनोवृत्ति ने काव्यालोचना के क्षेत्र में नये-नये शब्दों की सृष्टि की है । जय-जय आलोचक प्रौढ़ और जवदंस्त हुआ है तब-तब यह कवि को अपने इशारे पर नचा लेने में समर्थ हो गया है । काव्य की कारीगरी की विवेचना गौन हो गयी है, उसके मर्मार्थ का विचार ही प्रधान हो उठा है । यह तो भुला ही दिया गया है कि काव्य का मर्मार्थ काव्यों को बार-बार पढ़ने और काव्य की कारीगरी को समझने के अभ्यास में समझने में आता है । केवल काव्य ही नहीं जीवन का अनुभव भी महदय को पर्याप्त मात्रा में होना चाहिए । परन्तु जो बात सबसे अधिक उदात्त हुई है वह यह है कि काव्य में माधारण मनुष्य की सर्वांगता में ऊपर उठाने की शक्ति होनी चाहिए और दुर्जन को गुजन बनाने की शक्ति होनी

चाहिए। काव्य केवल कौशल नहीं है। वह मनुष्य को पशु-सामान्य घरातल से ऊपर उठाकर मनुष्य के उच्चासन पर बैठाने का साधन भी है।

प्राचीन काल में काव्य के गुण-दोष-विवेचक अनेक ग्रन्थ लिखे गये हैं, पर यह सर्वत्र स्वीकार किया गया है कि सहृदय ही काव्य के उत्कर्ष-अपकर्ष का निर्णय कर सकता है। अभिनवगुप्त ने बताया है कि सहृदय वह व्यक्ति होता है, जिसके मनरूपी मुकुर में—मनोमुकुर, जो काव्यानुशीलन से स्वच्छ हो गया होता है—वर्णनीय विषय के साथ तन्मय हो जाने की योग्यता होती है। ऐसे ही हृदय-सवाद के भाजन रसिकजन सहृदय कहलाते हैं। पर हृदय-सवाद का भाजन होना क्या मामूली तप का फल है? केवल शब्द और अर्थ की निश्चिति जानने मात्र से यह दुर्लभ गुण नहीं प्राप्त हो जाता। कवि का अभिप्राय सब समय शब्दों द्वारा प्रकट ही नहीं हो जाता। कभी-कभी वह एकदम शब्दगोचर होता ही नहीं। उसके शब्दों में जो आर्द्रता होती है, उसे सब नहीं समझ पाते। प्रसिद्ध कवयित्री विजयका देवी ने उन सहृदयों को श्रद्धापूर्वक अपनी प्रणति निवेदन की थी जो उस अशब्दगोचर अभिप्राय को सरस पदों के भीतर से निकाल लेते हैं और रोमांच-मुलकित होकर गद्गद भाव से इस प्रकार काव्य पाठ करते हैं कि कण्ठरोध हो उठता है :

कवेरिभिप्रायमशब्दगोचरं स्फुरन्तमार्द्रेषु पदेषु केवलम्
वदद्भिरङ्गैः कृतरोमाविश्रियैर्जनस्य तूष्णीभवतोऽयमञ्जलिः ॥

प्रसिद्ध आलंकारिक राजानक रूय्यक ने 'सहृदय-हृदय-लीला' नामक अपनी पुस्तक में सहृदय के जो लक्षण दिये हैं, उनसे पता चलता है कि सहृदय केवल काव्य के गुणों का जानकार नहीं होता, वह प्रत्यक्ष मनुष्य के गुण को जानता है। उसे अपने काल के सुमस्कृत मनुष्य के सौन्दर्य से परिचित होना चाहिए। वेश-सौन्दर्य से भी उसका परिचय होना चाहिए। सौन्दर्य भीतर का भी होना चाहिए और बाहर का भी। शोभा के विघामक दस गुण होते हैं जो पूर्वजन्म के पुण्य से प्राप्त होते हैं। सहृदय को ये गुण प्राप्त होते हैं। वह उनका आदर कर सकता है; क्योंकि शोभा के समुत्पादक को ही गुण कहते हैं, समुदीपक को ही अलंकार कहते हैं, अनुप्राणक को ही जीवित कहते हैं और व्यञ्जन को ही परिकर कहते हैं। गुण-अलंकार-जीवित और परिकर के ज्ञान से ही शोभा का आनन्द लिया जा सकता है। ये एक-दूसरे के उपकारक होते हैं और परस्पर के अनुग्राहक भी होते हैं। मैंने अपनी पुस्तक 'प्राचीन भारत का कला-विलास' (परवर्ती परिवर्धित संस्करण : 'प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद') में इसकी चर्चा विस्तार के साथ की है। यहाँ उसकी विस्तारपूर्वक चर्चा आवश्यक नहीं है। ऐसा सहृदय ही काव्य को समझ सकता है। फिर भी सुभाषितों का पाठक इस बात को भूल नहीं सकता कि कवि लोग जहाँ सहृदय को अपने काव्य का प्रधान श्रोता मानते थे वहाँ दुर्जनों से बराबर डरते रहते थे, मत्सरियों और चुगलखोरियों की चिन्ता उन्हें बराबर सताती रहती थी। कवियों ने इन मत्सरियों और दुर्जनों तथा निन्दकों की खूब खबर ली है। वल्लभदेव ने ऐसी कविताओं से चिढ़कर कहा था कि 'यहाँ क्यों

कहते हो कि सहृदय ही काव्य को समझ सकता है। काव्य में भी तो गुण होना चाहिए। ऐसा गुण जो चुगलखोर और दुर्जनों को भी सहृदय बना दे। जिस काव्य को सुनकर मात्सर्याहित चेता व्यक्ति रोमांचकण्टकित न हो उठे, उसका चित्र अपने-आप न हिल उठे, उसके कपोलदेश पर लालिमा न दौड़ पड़े, उसकी भाँसों में आँसू न धा जायें और उसकी वाणी अध्यारोपित वस्तु के कीर्तन में तन्मय न हो उठे, तो वह काव्य भी भला कोई काव्य है ?'

तत् किं काव्यमनल्पपीतमघुवत्कुर्यान्त यद्भूदगतं ।
मात्सर्यावृत्तचेतसां रसवशादत्युगदति रोमसु ।
कम्पं भूद्धिं कपोलयुग्ममरुणं वाष्पाविले लोचने
अध्यारोपितवस्तुकीर्तनपरं वाचः करालंवनम् ।

यह बहुत महत्त्व को बात है। जीवन के सम्पूर्ण साररसों से जो काव्य पुष्ट हुआ है वह जीवन की भाँति ही क्रियाशील, सर्जक और निरन्तर विकासमान वस्तु हो, यही वांछनीय है। काव्य से यह आशा करना अनुचित नहीं है कि वह शुद्ध संकीर्ण स्वार्थों से बद्ध जीव में भी उत्तम भाव संचारित करे। जिससे केवल धोड़ों से सुसज्जित लोग ही आनन्द अनुभव कर सकें, उस काव्य में कोई ऐसी भुट्टि होगी जो गुण के नाम पर चल रही है। काव्य सर्जक है, वह मनुष्य की दुनिया में नये भावों की सृष्टि करके विधाता के भावजगत् में वृद्धि करता आ रहा है। नाग भाँति के ऊपरी और परिवर्त्तनधर्मी कल्पनाओं को मनुष्य का मौलिक सख मान लेने से सभी सच्चे काव्य सभी सहृदयों को प्रेरणा नहीं दे पाते। लोक में इन कल्पनाओं को 'संस्कार' कहा जाता है। संस्कार देशगत है, जातिगत है, कालगत है। मनुष्य की सर्वश्रेष्ठ साधना साहित्य के रूप में प्रकट हुई है। उसको मर्यादों के हृदयगम करने के लिए इन संस्कारों से ऊपर उठने की शिक्षा मिलनी चाहिए। भारतीय भ्रूलंकारशास्त्रों की चरितार्थता इसी में है कि उन्होंने काव्यार्थ को समझने के लिए वैज्ञानिक मान निश्चय करने का मार्ग दिखाया है। यदि वे संस्कार बनकर पाठक को देश और काल के बाहर जाने में बाधा दें तो उनकी उपयोगिता नहीं रहेगी। पर मेरा निश्चित मत है कि हमारे भ्रूलंकारशास्त्र रस-बोध में सहायक हैं, बाधक नहीं। हमें आज उन्हें प्रेरणास्रोत के रूप में स्वीकार कर आगे बढ़ना चाहिए। वे पाठक को आगे बढ़ने से रोककर यह नहीं कहते कि इसके आगे जाना मना है। वे काव्यार्थ में प्रवेश कराने का मार्ग दिखाते हैं। उन्हें इसी रूप में ग्रहण करना चाहिए। भारतीय मनीषा के सर्वोत्तम ग्रंथों में से एक का प्रतिनिधित्व करनेवाले इन ग्रन्थों को यों ही नहीं छोड़ देना चाहिए। नयी भारतीय मनीषा इन्हें प्रेरणा-स्रोत मानकर चरितार्थ होगी। ज्ञान का मार्ग रूढ़ नहीं हो गया है, मनुष्य की जिज्ञासा शान्त नहीं हो गयी है, सहृदय की अन्तिम सीमा निश्चित नहीं हो चुकी है—धमी और भी है, बहुत-बुद्ध जानना है, बहुत-बुद्ध समझना है, बहुत-बुद्ध हृदयगम करना है। हमारे शास्त्र मनुष्य की अपूर्व बुद्धि की विजयपताका है, वे धीरे धीरे आगे बढ़ने का मार्ग देते हैं, निश्चित विजय का उत्साह संचारित करते हैं और मनुष्य की मित्रात्मक विकसन-परम्परा के प्रमाण देते हैं।

मित्रो, अपने प्रथम व्याख्यान में मैंने दिखाया था कि उत्तरकालीन संस्कृत लक्षण-ग्रन्थ किस विशेष परिस्थिति में बने थे और उस युग के काव्य में उक्ति-वैचित्र्य और वचन-शक्ति का कौन-सा महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हो गया था। मैंने यह भी बताने का प्रयत्न किया था कि आधुनिक युग में पाठक भी बदल गया है और कवि भी बदला है। यन्त्र-युग की समस्याएँ और तरह की हैं, और उनके समाधान के रास्ते भी हू-ब-हू वही नहीं हैं जो पूर्ववर्ती युग के थे। जमाना बदल गया है, हमारी आवश्यकताएँ बदल गयी हैं, हमारी रहन-सहन बदल गयी है और इन सबके साथ ही साथ हमारा दृष्टिकोण भी बदल गया है। परन्तु संस्कृत के लक्षणग्रन्थों ने जिस आदर्श का प्रचार किया, वह परवर्ती स्तब्धवृत्तिक मध्ययुग में बराबर प्रेरणा देता रहा। हमारे विद्यार्थी के चित्त में ये लक्षणग्रन्थ और काव्य एक विशेष प्रकार का संस्कार पैदा करते हैं। आधुनिक युग के सब प्रयत्न उस संस्कार के द्वारा ठीक-ठीक समझे नहीं जा सकते। काव्य में वैयक्तिक स्वाधीनता का प्रवेश हुआ है, पुरानी कर्मव्यवस्था का निर्गमन हुआ है, गोप वधुओं की प्रेमलीलाओं ने कवि की आन्तरिक निजी अनुभूतियों के लिए स्थान छोड़ दिया है, छन्दों में स्वच्छन्दता आयी है और सबसे बड़ी बात यह हुई है कि उपन्यास, कहानी आदि नए-नए साहित्यांग पैदा हुए हैं जो पाठक को काव्य से अधिक प्रिय हो गये हैं। छापे की मशीनों ने उनका उत्पादन बढ़ाया है और पातायात के विफसित साधनों ने उन्हें सर्वजन-सुलभ बनाया है। कवि के लिए कीर्ति पाने का रास्ता राजसभा में काव्य-पाठ करना और प्रतिद्वन्दी को पछाड़ना नहीं रह गया है, छपे हुए अक्षरों के मौन पाठकों के दिल में घर बनाना है। काव्य का क्षेत्र संकुचित हो गया है, उपन्यासों और कहानियों का क्षेत्र विस्तृत हो गया है। काव्य को न तो अब वाक्पाठव की कला माना जाता है, न गोष्ठी-विहारों में मनोरंजन करने का साधन। भरत से भी पहले से शृंगार को मुख्य रस माना जाता था, वह आज भी कवि को स्वीकृत है, परन्तु रमध्वनि की अपेक्षा वस्तुध्वनि के आस्वादन में पाठक को कम आनन्द नहीं मिलता और इसीलिए वस्तुध्वनि का जोर बढ़ रहा है। उत्तर-काल का संस्कृत कवि राजदरबार की ओर अधिकाधिक भुक्तता गया और इसका फल यह हुआ कि कविता में वाक्पटुता को ही अधिक स्थान मिलने लगा और बृहत्तर सामाजिक चेतना की ओर ध्यान नहीं दिया गया। कविता की सहज और शक्तिशाली अन्तर्धारा सामन्त सभ्यता की बालुका के नीचे अविरल भाव से बहती गयी। अन्त में नतीजा यह हुआ कि वास्तविक जीवन्त रसधारा कबीर और सूरदास और तुलसीदास को आश्रय करके अत्यन्त स्वस्थ और मनोरम रूप में प्रकट हुई। संस्कृत के लक्षणग्रन्थों की प्रेरणा भी जीती रही, पर वह महत्त्वहीन हो गई।

परन्तु मुझे खेद है कि मैंने अपने उस वक्तव्य में अपने साहित्य की दुर्बलता की ओर ही आपका ध्यान अधिक आकृष्ट किया है। मेरा उद्देश्य अपने साहित्य के अत्यन्त महिमामय रूप की ओर से आस भूदना नहीं था, मैं केवल उस तथ्य की ओर आपकी दृष्टि फेरना चाहता था जिनकी यदि ठीक-ठीक जानकारी न हो और जिन्हें यदि विवेकपूर्वक न ग्रहण किया जाय तो वे हमारे विचारधर्मों में काव्य के उपकरणों को ही काव्य समझने की आदत डाल देंगे और डाल देते हैं। फिर भी मुझे इस बात से दुःख हो रहा है कि हमने अपने देश के महाकविओं द्वारा निरन्तर उद्धाटित और प्रचारित पूर्ण सत्य की बात न करके, दरबारी कविओं द्वारा प्रचारित खण्ड-सत्य पर ही अब तक आपकी दृष्टि को उलझा रखा था। मैं भी जानता हूँ और आप भी जानते हैं कि हमारे पुराने साहित्य का चरम लक्ष्य खण्ड-सत्य कभी भी नहीं रहा है। वाल्मीकि या व्यास, या कालिदास मनुष्य की महिमा के प्रचारक थे, उसकी दुर्बलता के नहीं और न उसकी उस महजात पशुसुलभ मनोवृत्ति के प्रचारक थे जो थोड़ी-थोड़ी उत्तेजना पाते ही झनझना उठती है। भारतीय साहित्य ने 'जीवशास्त्रीय' समझी जानेवाली उस लालसा को प्राधान्य नहीं दिया जो समस्त जीवों की रियलिके प्रयोजन की पूर्ति करती है। इस लालसा से अतिरिक्त, प्रयोजनातीत, सत्य को ही उन्होंने मनुष्य का अपना 'सत्य' समझा था। प्रेम संयम और तपसे उत्पन्न होता है, भक्ति साधना से प्राप्त होती है, श्रद्धा के लिए अभ्यास और निष्ठा की जरूरत होती है, ये पशुसुलभ आदिम मनोवृत्तियों की उपज नहीं हैं। वाल्मीकि को जब ध्वज-सरस्वती का साक्षात्कार हुआ तो उन्हें सबसे बड़ी चिन्ता यह हुई कि किस प्रकार इस में महान् चरित्र की अवतारणा की जाय—ऐसा महान् चरित्र, जो विपत्ति में स्थान न हो, सम्पत्ति में उतरा न उठे, विजयदप के समय क्षमा करना न भूले, शक्ति पाने पर सवय होने में न चूके और जीवन के उपरले स्तर की सफलताओं से अभिभूत होकर जीवन के गम्भीर तल में बहनेवाली चरितार्थता की धारा को न भूल जाय। कालिदास ने मदन-वैभव और अकाल-वसन्त की समस्त आकर्षक मोहकता को वैराग्य के एक भ्रमद्वय में धूलिसातु करा दिया है और फिर तपस्या की भाँव में तपाकर प्रेम के कुन्दन को चमकाया है। सीता, पार्वती और राधिका भारतीय कवि की आदर्श कल्पना हैं। सबको तपना पड़ा है, सबको दुःख और वेदना के मरुकान्तार को पार करना पड़ा है और तब जाकर भारतवर्ष के सहृदय ने उन्हें देवता के आसन पर बैठाया है। संयम बड़ी वस्तु है, तपस्या बड़ी वस्तु है। क्षणिक धावेग, सामयिक उन्माद अधीर विनिवेदन तबतक भारतीय कवि के चित्त को मुग्न नहीं करते जब तक वे संयम, तप और भक्ति में स्नान करके पवित्र न हो गये हों। दुष्पन्त और शकुन्तला का प्रथम मिमन केवल खण्ड-सत्य था। कवि ने उस अभिशप्त प्रीति को विजयी नहीं होने दिया है। विजयी हुआ है वह प्रेम, जो जीवनरस में पूरी तरह परिपक्व होकर निकला है। इस अपूर्व मोहक लोक में आपको न ले जाकर मैं जो खण्ड-सत्य के दूहों में भटकता रहा वह यद्यपि प्रकारण नहीं था तो भी मेरे मन में यह कचोट रह गयी है कि मैंने एकामो परिचय देकर

अपराध किया है। भारतवर्ष के कवि ने जिस सौन्दर्यलक्ष्मी की मूर्ति की है, वह अपूर्व है। जिन्होंने इस देश में जन्म लिया है वे यदि इस पर मुग्ध हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है, पर जो लोग इस देश से हजारों कोस दूर रहते हैं और संयोग से इस सौन्दर्यलक्ष्मी की एक हल्की झाँकी पा गये हैं वे भी इसे देखकर कृत-कृत्य हुए हैं; उन्हें भी अपनी आँखों की सफ़ाई पर गर्व हुआ है और वे इसे अधि-काधिक पा सकने में प्रयत्नशील हुए हैं। कालिदास के 'विश्वामोर्वशीय' नाटक के 'पुरुषवा की भाँति इस महनीयरूपा सौन्दर्यलक्ष्मी को देखकर कहने की इच्छा होती है :

यदृच्छया त्व मकृदप्यबन्ध्ययोः

पयि स्थिता सुन्दरि यस्य नेत्रयोः ।

त्वया विना सोऽपि समुत्सको भवेत्

ससौजनस्ते किमुताद्रं सीहृदः ॥

संस्कार बड़े प्रबल होते हैं, वे विवेक को बराबर दबोचते रहते हैं। भारतीय सहृदय एक प्रकार के संस्कारों में पलता है और दूसरे देश के सहृदय दूसरे प्रकार के। जो काव्यलक्ष्मी इन संस्कारों को दबा सके, उसमें प्राणशक्ति का अपूर्व बिलास मानना चाहिए। कभी-कभी अच्छे सहृदय भी अपने बड़मूल संस्कारों से काव्य-सौन्दर्य को परखने का प्रयत्न करते हैं और दृष्टव्य को छोटा करके देखने में रस पाते हैं। एक उदाहरण दूँ। आप सभी जानते हैं कि दीर्घकाल से भारतवर्ष इस बात में विश्वास करता रहा है कि किये का फल जरूर भोगना पड़ता है। इस जन्म में नहीं तो अगले जन्म में उसे अपने कर्म का फल भोगना ही पड़ेगा। इससे बच सकना सम्भव नहीं है। इस जन्म में जो कुछ भी मनुष्य ने पाया है वह पूर्व-जन्म के पुण्य या पाप का परिणाम है और इस जन्म में जो पुण्य या पाप करेगा उसे भी उसको भोगना ही पड़ेगा। इस विश्वास का प्रभाव भारतवर्ष के साहित्य पर पड़ा है। इस साहित्य में वह वस्तु एकदम नहीं मिलेगी जिसे पश्चिम के साहित्य में 'समाज के प्रति विद्रोहभावना' कहकर बहुत बड़ा नाम दिया गया है। वस्तुतः प्राचीन हिन्दू कवि इस जगत् के समस्त विधान को सामंजस्यपूर्ण और उचित मानता था। धनी या निर्धन होना पुराने पुण्य या पाप का परिणाम है, अच्छे या बुरे कुल में जन्म लेना सुकृत या दुष्कृत का फल है, इसमें कहीं विरोध या विद्रोह की जरूरत ही नहीं है। साहित्य में इसीलिए 'रिवोल्ट' नामक वस्तु का आप एकदम अभाव पायेंगे। मैं यहाँ यह नहीं कह रहा हूँ कि प्राचीन भारतीयों का ऐसा विश्वास ठीक था या गलत था। मैं यह भी नहीं कहने जा रहा हूँ कि 'रिवोल्ट' का होना वांछनीय है या अवांछनीय। यह सब अवान्तर प्रसंग है। यथा अवसर मैं इसकी चर्चा कहूँगा। यहाँ मैं केवल संस्कारों की प्रबलता और तज्जन्म सांस्कृतिक मनोद्वन्द्व का एक उदाहरण आपके सामने रख रहा हूँ। यह समझना आसान है कि कर्मफल की अवश्य-प्राप्यता में विश्वास करनेवाला नाटककार जगत् की समंजस-व्यवस्था को चुनौती नहीं दे सकता। भारतीय नाटकों में यह प्रथा रूढ़ हो गयी है कि धर्मात्मा को पापात्मा से

कभी पराजित होते न दिताया जाय और सद्बिचारशील व्यक्ति कठिनाइयों से जूझता हुआ हार न जाने पाये ।

यह विश्वास भारतीय नीतिशास्त्र के मूल में है और भारतवर्ष के समस्त प्रयत्नों को इस नैतिक आदर्श के अनुसार रूप देने का प्रयत्न किया गया है। इसीलिए भारतवर्ष में उस श्रेणी के नाटक या आख्यायिका या काव्य नहीं लिखे गये जिन्हें 'ट्रैजेडी' कहते हैं। परन्तु यदि एक बार मनुष्य के मानसिक आवेगों और संवेगों की दृष्टि में रखकर विचार करें तो एक दूसरी सच्चाई भी सामने आती है। मनुष्य के अनेक मानसिक संवेग (इम्पल्स) जो एक-दूसरे के विरुद्ध जाते हैं, या एक-दूसरे को क्षीणबल करते रहते हैं, कलाकार के संवेदनशील चित्त में गुणपद उत्थित होते हैं। हमारे देश के अलंकारशास्त्रियों ने स्वीकार किया है कि दो विरुद्ध भाव एक ही आशय के मन में आ सकते हैं, रस की अनुभूति में ये समय-समय बाधक ही होते हैं। इसीलिए इनमें किसी एक को या तो अंग बनकर गौण हो जाता चाहिए या आशय का भेद दिखाकर रसबोध के मार्ग को निष्कण्टक कर देना चाहिए। लेकिन यह तो इस पर से अनुमान कर ही लिया जा सकता है कि आशय के चित्त में न सही, कवि के चित्त में ऐसे चित्र में ऐसे विरुद्ध भाव एक साथ आ जाते हैं। कवि या कलाकार के चित्त में ये विरुद्ध-अविरुद्ध भाव अपने विरोधी स्वभाव को छोड़कर बने रहते हैं और अवसर पाकर जब कला के माध्यम से प्रकट होते हैं तो श्रोता के चित्त में विचित्र सामंजस्य उत्पन्न करते हैं। तरस खाना और करणार्द्र होना विषय के प्रति अभिमुखीकरण के संवेग हैं, इनके द्वारा चित्त उस वस्तु की ओर अभिमुख होता है जिसे देखकर ये भाव उदित हुए थे। विभीषिका और रास प्रतिमुखीकरण के संवेग हैं, इनके द्वारा मनुष्य विषय की ओर जाना नहीं चाहता, उसे दूर छोड़कर मुँह फिरा लेना चाहता है। दुःखान्त नाटकों में ये दोनों भाव एक साथ काम करते रहते हैं। हमारे देश का आलंकारिक निश्चित रूप से यह सिद्ध कर सकता है कि इनमें दोनों समान शक्तिशाली नहीं हो सकते, एक अंगी होकर रहेगा व दूसरा अंग, या फिर दोनों तुल्यबल हुए तो रसबोध को ही मार डालेंगे। परन्तु ट्रैजेडी के आलोचक मानते हैं कि ये दोनों संवेग श्रोता के चित्त में एक साथ वर्तमान रहते हैं और एक ऐसे अलौकिक आस्वाद को उत्पन्न करते हैं जो साधारण जीवन के अनुभवों में हू-ब-हू नहीं मिलता। आधुनिक मनो-विज्ञान ने बताया है कि हम दो कौशल से उन मनोवेगों को नियंत्रित करते हैं जिनसे हैरान होने की आशंका होती है और उन्नयन का अनुभव होता है। वे मनोभावों को दमन से रोक देती हैं या तो किसी मनोभाव का दमन विश्वास का फल है। आधुनिक मनो-विज्ञानियों के अनुसार यह

सामंजस्य उत्पन्न करती है।

यह दो दृष्टियाँ हैं। एक समाज की समस्या को अनालोड़ित रखने के उद्देश्य से सामाजिक मंगल के रास्ते चलकर प्राप्त की गयी है और दूसरी व्यक्ति-मानव के मनोवेगों का निरीक्षण करके उपलब्ध की गयी है। किसी की महिमा अस्वीकार नहीं की जा सकती। अस्वीकार करने के लिए अधिक-से-अधिक धीर विवेचना और मानसिक संयम की आवश्यकता है। भारतीय कवि ने अपने विश्वासों के अनुसार जगत् के समंजस विधान में सन्देह करना उचित नहीं समझा। अपने लिए उसने धार्मिकनिमित्त अनेक वन्धन स्वीकार कर लिये। इन वन्धनों के भीतर उसने जो रममृष्टि की, उसे अपने देश और कानगत संस्कारों के चरमे से देखने से हम उसका सौन्दर्य नहीं उपलब्ध कर सकेंगे।

समूचे भारतीय काव्य में—नितान्त प्राधुनिक कान को छोड़कर—कवि ने अपने को सदा निर्लिप्त द्रष्टा बनाये रखा है। वह चीज जिसे वैयक्तिक स्वाधीनता कहते हैं, जिसमें कवि हर द्रष्टव्य को अपने अनुराग-विराग में डुबोकर देखता है, प्राधुनिक युग के मंथन की उपज है। यह बात इस देश में नयी है। भारतीय कवि को समझना हो तो भारतीय संस्कारों को समझ लेना चाहिए, नहीं तो गलती हो सकती है। प्रसिद्ध संस्कृत विद्वान श्री ए. बी. कीष ने भारतीय नाटकों की प्रालोचना के सिलसिले में एक जगह लिखा है, “मानवजीवन के गम्भीरतर प्रश्नों के लिए कालिदास ने हमारे लिए कोई सन्नेष नहीं रख छोड़ा है और जहाँ तक हम देख सकते हैं ऐसे गम्भीरतर प्रश्नों ने उनके भी मस्तिष्क में कोई सवाल नहीं पैदा किया। ऐसा जान पड़ता है कि गुप्त-सम्राटों ने जिस ब्राह्मण-धर्मानुमोदित समाज-व्यवस्था की स्थापना की थी, उसमें वे (कालिदास) पूर्णतया सन्तुष्ट थे और विश्व की समस्याओं ने कभी उन्हें उद्विग्न नहीं किया। ‘शकुन्तला’ नाटक यद्यपि मोहक और उत्कृष्ट है तथापि वह एक ऐसी संकीर्ण दुनिया में चलता-फिरता है जो वास्तविक जीवन की झुरताओं से बहुत दूर है। वह न तो जीवन की समस्याओं का उत्तर देने का प्रयत्न करता है और न उसका समाधान ही खोज निकालने की चेष्टा करता है। यह सत्य है कि भवभूति ने दो कर्त्तव्यों के विरोध के अस्तित्व की जटिलता और कठिनता के भाव दिखाये हैं और उस विरोध से उत्पन्न दुःख को भी दिखाया है, पर उनके ग्रन्थों से भी इसी नियम का प्रावल्य दिखायी देता है कि सब कुछ का अन्त सामंजस्य में ही होना चाहिए। ब्राह्मण-धर्मानुमोदित जीवन-सम्बन्धी सिद्धान्तों ने नाटकीय दृष्टिकोण में कितनी संकीर्णता ला दी है, इस बात को संस्कृत नाटकों का समूचा इतिहास प्रमाणित करता है। यही नहीं, ब्राह्मण-धर्मानुमोदित परम्परा को स्वीकार करने के कारण ही ‘चण्ड कौशिक’ जैसे नाटक लिखे जा सके हैं जहाँ एक अभागे राजा की दानशीलता से उत्पन्न ऋण विश्वामित्र की विशिष्टजनोचित प्रतिहिंसा से तर्क और मनुष्यता के प्रति वेहद विद्रोहाचरण हुआ है।”¹

यह उद्धरण किसी उत्साही ईसाई धर्मप्रचारक की पुस्तक से नहीं लिया है। श्री कीय विचारशील पण्डित हैं, भावावेग से वे चलित नहीं होते। कई बार उन्हें भारतीय सभ्यता के उत्साहपरायण विरोधियों से लोहा लेना पड़ा है। उन्हें यूरोपीय पण्डितों के चित्त से अनेक भ्रान्त धारणाओं को दूर करने का श्रेय प्राप्त है। इसलिए यह उद्धरण यों ही टाल देने लायक नहीं है। इसमें जिन बातों को छोटा दिखाने का प्रयत्न किया गया है, उसे छोटा दिखाने के लिए बृहत्तर नैतिक पटभूमिका पर रखना उचित था। यदि उस बृहत्तर पटभूमि पर कालिदास या वाल्मीकि सचमुच छोटे दिखें तो छोटे ही हैं, पर इस प्रसंग में लेखक ने अपने संस्कारों के चशमे से देखने की गलती की है। यह नहीं कहा जा सकता कि इन्होंने जो बातें नहीं हैं वे गलत हैं। गलत है उनकी दृष्टिभंगी। सचाई गलत ढंग से देखी जाने पर अवहेलनीय हो जाती है। जो मनुष्य मानता है कि यह संसार क्षणभंगुर है, इस परिवर्तमान क्षणभंगुरता के बाह्य आवरण के भीतर एक चिरन्तन सत्ता है जो सब सत्तों का सत्य है, और जिसे ध्याय्य करके ही बाह्य जगत् की सत्ता प्रतिभात हो रही है, वह जीवन के गम्भीरतर प्रश्नों की बात मानता ही कहाँ है कि उसका उत्तर देता फिरे? उसके मन से तो जीवन के गम्भीरतर प्रश्नों का समाधान हो गया रहता है। बाकी प्रश्न केवल ऊपरी और भ्रमजन्य हैं। जिसे जीवन कहा जाता है, वह भारतीय कवि की दृष्टि से कर्मबन्ध के भोग के लिए एक क्षणिक पड़ाव है। मनुष्य का शाश्वत निवास यह कर्म प्रपंचमूलक जगत् नहीं है। धन और यौवन की समस्याएँ जीवन के गम्भीरतर प्रश्न तो हैं ही नहीं, उनका मूल्य स्वप्न में देखे हुए सुखस्वप्न के समान नितान्त क्षणभंगुर है। मनोविनोद के लिए इस चिन्ता को थोड़ी देर के लिए मान लिया जा सकता है, पर सम्पूर्ण भारतीय साहित्य इसे इतने से अधिक महत्त्व नहीं देता। वास्तविक और गहन प्रश्न है इस लोक से बाहर का। भारतवर्ष का कवि उस पर ही दृष्टि जमाता है। जो लोग इसी में डलके हुए हैं, उन्हें देखकर उसे आश्चर्य होता है। भला,

बला विभूतिः क्षणभंगि यौवनं

कृतान्तदन्तान्तरवति जीवतम्

तथाप्यवज्ञा परलोकसाधने

नृणां न किं विस्मयकारि चेष्टितम्।

वस्तुतः यदि कोई सचमुच भारतीय साहित्य का रस

चाहे तो

उसे भारतवर्ष के इन चिरमंचित का अध्ययन अव

हए।

जब हम देश और काल के इन ठीक-ठीक सम

आधार पर रचित साहित्य के अ परिचय पा

जैसे विद्वान को भी जब हम बिच तो लगता

प्रमत्त की आवश्यकता है। एक द आप

को उमी प्रकार भार ो चना

समझता है, की ह

“ग्रीक साहित्य के थ्रैण्ट नाटककार भी मायाजन्य भ्रममूलक बातों को ही जीवन का गम्भीरतर प्रश्न समझते रहे। इस निरन्तर परिवर्तमान जगत् के भीतर भी एक शाश्वत सत्ता है, एक निम्नय ‘सत्’ है जो प्रकृति के भागमान विकारों से एकदम निनिपत है, यह महज-नी बात कभी उनके मस्तिष्क में आयी ही नहीं। ट्रेजोन वी पौराणिक कल्पनाओं के आधार पर जो नाटक लिगे गये वे कभी भी जीवन के वास्तविक माम्भायें तक पहुँचे ही नहीं। वे घोर उन्ही के आदर्श पर निखे गए उत्तरकालीन अथेजो नाटक, एक ऐसे उद्देश्यहीन मायाजाल में उलझे हुए छट-पटाते रहे जहाँ पर पद-जद पर परम्पर-विश्रुत जानेवाले कर्त्तव्यद्वन्द्व उन्हें गताते रहे घोर अन्त तक वे किमी मामजस्यमूलक जागतिक व्यवस्था का पता न लगा सके। ग्रीक विषारधारा ने नाटकीय दृष्टि को कितना विश्रुत गन्त बना दिया है, इस बात को यूरोपीय नाटकों का समूचा इतिहास बड़े स्पष्ट रूप में दिखा देता है।” द्रयादि-द्रयादि।

कहना बेकार है कि इस प्रकार आलोचना से हम ग्रीक साहित्य के सौन्दर्य को गो देंगे और फिर कोई भी यह नहीं कह सकेगा कि हम अपने विश्वासों के प्रति पूर्ण ईमानदार नहीं हैं। सचाई भी गलत ढंग से प्रकट करने पर भूठ हो जाती है।

जीवन के गम्भीरतर समझे जाने वाले प्रश्नों का साहित्य में समाधान खोजना आधुनिक प्रवृत्ति है, अद्वन्द्व हाल में जड़ विज्ञान की उन्नति के साथ-साथ मनुष्य की दुनिया छोटी हो गई है। यन्त्रों के आविष्कार ने जहाँ जीवन की ऊपरी आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रचुर उत्पादन की व्यवस्था की है, वहाँ वितरण और उपयोग की उतनी ही अन्धो व्यवस्था नहीं हो सकी है; क्योंकि उत्पादन के साधन कुछ थोड़े-मे लोगों के हाथों में चले गए हैं। उनके हथियाने में जिस बौद्धिक कौशल की आवश्यकता है, वह मनुष्य अनायास ही उचित अवसर मिलने पर पा जाता है। परन्तु उससे उत्पादित सामग्री को सब तक पहुँचाकर, सबके साथ मिलकर भोगने में जो मानसिक औदार्य और बौद्धिक निलिप्तता आवश्यक है, वह उतनी आसानी से नहीं मिलती। पहली मनोवृत्ति छीन-झपटकर अपना स्वार्थ साधन करने के कौशल को प्रथम देती है, इसे मनुष्यों ने अपने पूर्वज पशुओं से विरासत के रूप में पाया है। दूसरी मनोवृत्ति में आत्मत्याग, परदुःख-संवेदना और मनुष्य की चरम एकता के भाव हैं, जो संस्कार और साधना की अपेक्षा रखते हैं। पहली मनोवृत्ति ने शोषकों का दल पैदा कर दिया है, परन्तु दूसरी मनोवृत्ति अब भी अत्यन्त शिशु रूप में है। इस नयी अवस्था ने संसार के सामने सैकड़ों समस्याएँ उपस्थित कर दी हैं। धनीने युद्ध और भयकर अकाल अब प्रकृति के कोप से नहीं होते, मनुष्य की दुर्बलित वासनाओं के कारण हो रहे हैं। जीवन एक सिरे से दूसरे सिरे तक इस प्रकार झकझोर दिया गया है कि पुराने सचित संस्कार धुरी तरह झड़ गये हैं और एक-दूसरे से उलझ गये हैं। मनुष्य ने इतने दिनों तक जीवन के विभिन्न पहलुओं का जो मूल्य आँका था वह अधिकांश अहराकर चकनाचूर हो गया है। बहुत-कुछ टूट रहा है, बहुत-कुछ ढह रहा है। मनुष्य सर्वत्र इन समस्याओं

का समाधान खोजता है। वह विज्ञान से इसका हाल पूछता है, इतिहास से इसका रास्ता पूछता है और साहित्य से इसके समाधान की आशा रखता है। जीवन जटिल हो गया है। जहाँ विज्ञान ने ज्यादा पैर जमाया है, जहाँ ध्वनिसामूलक क्रान्ति हुई है, अर्थात् जहाँ अवसर देतकर एक दल ने उत्पादन के साधनों को हथिया लिया है, वही समस्याएँ सहस्रमुखी हो गयी हैं। उन्होंने नाटक को ग्रस लिया है, काव्य को ग्रस लिया है और साहित्य को समझने की दृष्टि को भी ग्रस लिया है। पुराने भारतीय कवि की अपनी सीमाएँ हैं, ग्रीक कवि की भी अपनी सीमाएँ हैं। उन सीमाओं के भीतर उन्होंने कैसी रूप और रस की सृष्टि की है, यही विचार्य है। आधुनिक समस्याओं का समाधान उनमें नहीं मिलेगा ऐसा तो नहीं है, परन्तु उत्तर सामान्य और व्यापक ढंग का होगा, विशिष्ट या संकुचित नहीं, क्योंकि जीवन की सभी समस्याएँ सामयिक ही नहीं हैं, कुछ दीर्घ स्थायी भी हैं। पुराने लोगों ने भी कुछ का सामना किया था। उनके सभी अनुभव बासी नहीं हो गये हैं। प्रसिद्ध तन्त्रशास्त्रज्ञ सर जान वुडरफ़ ने एक बार बड़े अफसोस के साथ कहा था कि "साधारणतः यूरोपीय प्राच्यविद्याविशारदगण और उनके वे भारतीय शिष्य जो उनकी ही भ्रंशुती पकड़कर चला करते हैं, कुछ ऐसे भवहेलाभूलक विचारों का पोषण करते हैं कि भारतीय शास्त्र केवल ऐतिहासिक कुतूहल के विषय हैं। यही कारण है कि वे इस तथ्य को स्वीकार नहीं कर पाते कि प्राचीन पूर्वोक्त ज्ञान और आधुनिक आविष्कारों में भी आश्चर्यजनक साम्य मिलता है।"¹

इस प्रकार की सदोष दृष्टि का परिमार्जन बांछनीय है।

इस प्रकार की दृष्टि लेकर भारतीय साहित्य को देखनेवालों ने अनजान में इस देश में एक प्रकार की प्रतिक्रिया उत्पन्न कर दी है। इस प्रतिक्रिया के कारण इस देश में उन अत्यन्त उत्साहपरायण समालोचकों का आविर्भाव हुआ है जो सब समस्याओं का समाधान एक ही कसौटी पर कसके करने लगे हैं : 'हमारे यहाँ' ऐसा माना है, या 'हमारे यहाँ' ऐसा नहीं माना है, 'हमारे यहाँ' उनका अमोघ ब्रह्मास्त्र है जिससे किसी को भी घराशायी बनाया जा सकता है। 'पाश्चात्य विचार का प्रभाव' उनका ऐसा बहुधा विधोषित निन्दा वाक्य है कि जिस किसी विचार को परास्त करने के लिए यह एक वाक्यांश बहुत काफी समझा जा सकता है। 'साधारणतः' उपनियदों के कुछ मन्त्र या 'काव्यप्रकाश' या 'साहित्य दर्पण' के कुछ श्लोक पढ़ कर ये लोग काव्यगत सौन्दर्य के उत्कर्ष या अपकर्ष का निर्णय किया करते हैं और उसके बाहर के किसी भी विचार को 'पाश्चात्य' कहकर निश्चिन्त हो जाते हैं। यह प्रायः ही भुला दिया जाता है कि 'हमारे यहाँ' कोई छोटा-मोटा ज्ञान-रत्नाकर नहीं है। किसी एक ही विचार को भारतीय विचार कह देना न केवल अपनी अल्पज्ञता का प्रदर्शन करना है, बल्कि अपने देश की विशाल ज्ञान-परम्परा का अपमान करना भी है। न जाने इस 'हमारे यहाँ' नामक समुद्र में कितने ज्ञान के रत्न और सत्कारों

के नक्र-मकर भरे पड़े है। इसमें आत्मवादी है, अनात्मवादी हैं, वैराग्यमार्गी हैं, भोगमार्गी हैं, द्वैतवादी है, अद्वैतवादी हैं, शून्यविश्वासी है, नियतिविश्वासी है। नाना मतमतान्तरों के इस विशाल भण्डार से ज्ञान के एकाध टुकड़े चुनकर उसी को सम्पूर्ण मनीषा की एकमात्र उपज मान लेना क्या उचित है? हमारे देश का इतिहास हजारों वर्षों की निरन्तर प्रवहमान विचारधारा से समृद्ध है। हमारे पूर्वजों ने अपने सुदीर्घ इतिहास में न जाने कितनी सामयिक परिस्थितियों से युद्ध किया है, कितने विकट प्रश्नों का समाधान खोजा है, वे परिस्थितियाँ समाप्त हो गयीं, उन विकट प्रश्नों को उपस्थित करनेवाले घटनाचक्र महाकाल के रथचक्र के नीचे पिस गये, इतिहास के अनवरुद्ध धारा के वेग में उन प्रश्नों के सोचे समाधान भी समाप्त हो गये, केवल किनारों पर छिटककर छूट गये कुछ ग्रन्थ, कुछ शिलालेख और कुछ अनुभव जो हमारे पास रह गये हैं। भारतीय विचारधारा इन सबसे बड़ी वस्तु है। हमारा ज्ञान-भण्डार केवल संयोगवश प्राप्त कुछ छिटके-फुटके तालपत्रों और प्रस्तरखण्डों की लिपियों तक ही सीमाबद्ध नहीं है। और कुछ थोड़े-से श्लोकों में उसे बाँधने का प्रयत्न तो एकदम हास्यास्पद है। ऐसा करने से हम बृहत्तर मानवी दृष्टि की प्रतिष्ठा में बाधा खड़ी करते हैं। हमारे देश के मनुष्य भी बृहत्तर मानवसमाज के अंग हैं। हमारे पास जो कुछ भी साहित्य बच रहा है, वह यद्यपि अत्यन्त कम है तो भी विशालता में और गम्भीरता में वह संसार का सर्वश्रेष्ठ साहित्य है। उसमें हजार प्रश्नों के हजार उत्तर हैं। उनकी निपुण भाव से परीक्षा करनेवालों ने देखा है कि भारतीय मनीषियों ने हर बात का मूल्य बृहत्तर नैतिक पटभूमिका पर रख कर ही किया है। काव्य का ही अगर प्रश्न लिया जाय तो हमारे देश के मनीषियों ने कभी भी उसे विश्वजनीन नैतिक पटभूमि से निम्न स्तर पर रखकर विचार नहीं किया। आप उनसे सहमत हों, या नहीं, यह अवश्य स्वीकार करेंगे कि शब्द और अर्थ के 'साहित्य' की चारुता का विचार उन्होंने निम्नतर पटभूमि पर रखकर नहीं किया। और 'हमारे यहाँ' का आधुनिक ब्रह्मास्त्र तो उनके निकट एकदम अपरिचित था।

जहाँ तक केवल जीवन धारण करने का प्रश्न है, मनुष्य अपने प्रयोजनों से बँधा हुआ है। उसकी दुनिया प्रयोजनों की दुनिया है। परन्तु वह केवल जीवन धारण करने को, केवल किसी प्रकार बचे रहने को ही पर्याप्त नहीं समझता। वह अपने को नाना भाव से प्रयोजन के जगत् से बाहर भेजना चाहता है। वही उसका ऐश्वर्य है। पशु का जीवन केवल जीने के लिए है, उसमें प्रेम नहीं है, सौन्दर्य-प्रीति नहीं है, कुछ नयी बात गढ़ने की इच्छा नहीं है। ये बातें मनुष्यजीवन का ऐश्वर्य हैं, उसका प्रकाश हैं। जिस जीवन में प्रेम नहीं, भक्ति नहीं, सौन्दर्य नहीं वह जीवन पशु का जीवन है। मनुष्य उतने से सन्तुष्ट नहीं है। घी का लड्डू टेढ़ा भी भला होता है, उससे प्रयोजन तो सिद्ध हो ही जाता है पर मनुष्य उतने से ही सन्तुष्ट नहीं होता। उसे उस लड्डू को सुन्दर बनाने में रस मिलता है। प्रयोजन के अतीत पदार्थ का ही नाम सौन्दर्य है, प्रेम है, भक्ति है, मनुष्यता है। जहाँ स्वार्थ समाप्त

होता है, मनुष्यता प्रारम्भ होनी है। जीवन में जहाँ तक स्वायं है वहाँ तक वह मानमा के क्षेत्र में रहना है, जहाँ उसके ऊपर जाना है वहाँ वह 'प्रेम' के जगत् में घाता है। जीना ही केवल जीना धोड़े है !

कवि ठाकुर भोग मजोग सर्व गुण जीजनु है पै न जीजनु है ।

मनभावने प्यारे गुपान बिना जग जीजनु है पै न जीजनु है ॥

यद्य हमार प्रयोजनों की भाषा है। काव्य हमारे प्रोजनार्थीत मानन्द का प्रेरक है। ममस्यागमाधान यद्य का काम है, जीवन की चरितार्थता काव्य का अभिप्रेत है। जब तक यह काव्य जीवन का धंग नहीं बन जाता तब तक मनुष्य दीन होता है, प्रकाशहीन होता है; पर काव्य का रम जब उसे मिलता है, जब वह केवल प्रयोजनों की दुनिया से ऊपर उठता है तब उसे उम वस्तु का धनुष्य होता है जो 'मनुष्यता' है जो उसके हृदय को मवेदनशील और उदार बनाती है। यह मनुष्य जीवन का ऐश्वर्य है। जीवन का यही काव्य माना भाव से अपने को प्रकाशित करता है। काव्य में, नित्य में, नृत्य में, गीत में, धर्म में, भक्ति में मनुष्य उस अपार भूमा का रम पाता है जो उसे प्रयोजनों की संकीर्ण दुनिया से उठाकर असीम में प्रतिष्ठित करता है। सभी वह उपनिषद् के श्रुति की भाषा में कह उठता है—'भूमैव सुखं, नात्मे सुखमस्ति'।

मनुष्य के सभी विराट प्रयत्नों के मूल में कुछ व्यक्तिगत या समूहगत विश्वास होते हैं, परन्तु जब वे उस मस्कारजन्य प्रयोजन की सीमा का अतिप्रम कर जाते हैं तो उसमें मनुष्य की विराट एकता और अपार जिजीविषा का ऐश्वर्य प्रकट होता है। फिर वह किसी समूह में आवद्ध न होकर मनुष्यमात्र की सम्पत्ति हो जाता है। ताजमहल कुछ व्यक्तिगत प्रीति और कुछ समूहगत सत्कारों की बुनियाद पर खड़ा हुआ है, परन्तु वह उस सीमा को अतिप्रम कर गया है। कोणार्क के मन्दिर की जो लोग केवल यह कहकर उपेक्षा करते हैं कि वह मूर्तिपूजा को प्रथम देनेवाली कला है तो वे संस्कृति के बहुत निचले स्तर पर भी नहीं पहुँच सके। वे उन बर्बरों के स्तर से बहुत ऊपर नहीं उठ सके जिन्होंने कुफ दूर करने के लिए, मन्दिरों और मूर्तिमूर्तियों को ध्वंस किया था और प्रतिहिंसा से स्पष्टित होकर सुन्दर मकबरो में भूसा भरवा दिया था। आज के प्रजातन्त्र के युग में तुलसीदास को राजतन्त्र का प्रचारक कहकर आसानी से फेंक दिया जा सकता है। ये लोग भूल जाते हैं कि जितना हिंसा जलता है, वह प्रकाश नहीं कहलाता। प्रकाश उसमें अतिरिक्त वस्तु है। ताप केवल प्रयोजन है, प्रकाश उसका ऐश्वर्य है, उसका अतिरिक्त दान है। तुलसीदास का काव्य उस प्रयोजन से कहीं अधिक प्रकाश देता है, जिसके लिए वह रचित हुआ था। वह रामनाम का प्रचारक है, पर इतना ही उसका परिचय नहीं है। वह मनुष्य के सुख-दुःख को, आशा-आकांक्षा को उसके सम्पूर्ण ऐश्वर्य के साथ प्रकट करता है। मनुष्यजीवन में जो कुछ थोड़ा है, जो कुछ महत् है, उसी का विजयोद्घोष करता है, वह उस मानवीय महिमा का प्रचारक है जो धर्म की कान्ति से मनोहर हो उठा है, वीरता के तेज से दीप्त हुआ है और

सतीत्व की श्री से समृद्ध हुआ है। वह मानवधर्म के जगद्विदित महामान से पूरा उतरता है, इसीलिए वह महान् है। जब-जब और जहाँ-जहाँ वह मनुष्यपन का ऐश्वर्य काव्य में, नाटक में, शिल्प में, चित्र में, मूर्ति में अपनी प्रयोजन की सीमा को छोड़कर प्रकाशरूप में प्रकट हुआ है, वही-वही वह पूजनीय हुआ है। उसी महिमा के बल पर महाकवियों की रचनाओं ने देवता को मनुष्य बनाया है। मूर्तिकारों की छेनी ने पत्थर में प्राणसंचार किया है और नगराध दारुखण्ड को पूजाहं बनाया है।

आज यदि आप ससार की सारी समस्याओं का विश्लेषण करें तो इनके मूल में एक ही बात पायेंगे—मनुष्य की तृष्णा। यह अद्भुत तृष्णा कही समाप्त होने का नाम नहीं लेती। मनुष्य में सर्वत्र अभाव-ही-अभाव भर गया है। जीवन की वह परिपूर्णता कम हो गयी है जो मनुष्य को जाचक न बनाकर दाता बनाती है। आज उत्पादन बढ़ाने की घूम है, जीवन का स्तर ऊँचा उठाने का सकल्प मुखर है; परन्तु जीवन में वह उच्छलित आनन्द कैसे आयेगा जो मनुष्य को संयत और सन्तुष्ट बना सके, इसकी चिन्ता किसी को नहीं है। मैं भौतिक समृद्धि के प्रयत्नों को छोटा बनाने के उद्देश्य से यह बात नहीं कह रहा हूँ। उत्पादन को बढ़ाना आवश्यक है, जीवन स्तर को ऊँचा उठाने का प्रयत्न भी श्लाघ्य है, पर इतने से समस्या का हल नहीं हो जाता। तृष्णा वह आग है जिसके पेट में जितना भी भौंक दीजिए सब भस्म हो जाएगा। उस वस्तु की खोज होनी चाहिए जो मनुष्य को छोटे प्रयोजनों में बाँधने के बदले उसे प्रयोजनातीत सत्य की ओर उन्मुख करे। साहित्य और संगीत यही काम करते हैं, कला और सौन्दर्य उसे इसी ओर ले जाते हैं। नितान्त उपयोगिता की दृष्टि से भी विचार किया जाय तो मनुष्यसमाज की स्थिति के लिए—सम्पत्ता और सस्कृति की रक्षा के लिए ही—यह आवश्यक हो गया है कि मनुष्य अपने उस महान् उन्नायक धर्म की उपेक्षा न करे जो उसे क्षुद्रता और संकीर्णता से ऊपर उठाते हैं। भौतिक समृद्धि के बढ़ाने का प्रयत्न होना चाहिए, पर उसे सन्तुलित करने के लिए साहित्य और संगीत आदि का भी बहुत प्रचार वाछनीय है। सो प्रयोजनों की सीमा छोड़कर पशुमुलभ आहार-निद्रा के परातल से ऊपर उठकर ही मनुष्य उस महिमा को पाता है, जो उसे देवता बनाते हैं। संक्षेप में इसी गुण को 'मनुष्यता' कहते हैं।

यह तो निश्चित है कि स्थूल जगत् को छोड़कर मनुष्य नहीं रह सकता और न अपने देश और काल के सीमाओं से अस्पृष्ट रहकर ही कोई शिल्पसृष्टि कर सकता है। काव्य भी स्थूल जगत् से विच्छिन्न होकर नहीं रह सकता; क्योंकि शब्द और अर्थ ही उसके शरीर हैं और अर्थ शब्दों द्वारा सूचित बाह्य सत्ता को प्रकट करते हैं। एक व्यक्ति के चित्त में उचित अर्थ को दूसरे के चित्त में प्रवेश कराके ही शब्द सार्यक होता है। भावावेग द्वारा कम्पित और आन्दोलित शब्दार्थ अपने सीमित अर्थ से अधिक को प्रकाशित करता है। शब्द के अभिधेय अर्थ से कही अधिक को प्रकाशित करनेवाली शक्ति को प्राचीनों ने नाना नाम देकर

स्पष्ट करना चाहता है। सबसे अधिक प्रचलित और मान्य शब्द 'व्यंजना' है। अनु-प्रास के साथ उसकी तुलना करके उसी भावावेगजन्य कम्पन की ओर इशारा किया गया है। छन्द उस आवेग का वाहन है। छन्दोहीन भाषा में कल्पना और सम्मूर्तन तो हो सकता है, पर आवेग का कम्पन नहीं होता। प्राचीन कथाओं की गद्य समझी जानेवाली भाषा में भी एक प्रकार का 'छन्द' है—एक प्रकार की वक्र कम्पनशील नृत्यभंगिमा। वे कहानी की इस सीधी बात को कि 'एक था राजा' इतने सरल ढंग से नहीं कहेंगे। कहेंगे—'धनदयं कन्दयं सोन्दर्यं सोदयं हपो भूपो बभूव।' यह भाषा ही छन्दोमयी है; इसमें छन्द है, झंकार है, लोच है, वज्रता है जो प्रथं में आवेग भरने का प्रयत्न करते हैं। उपन्यास में यह आवेग कम होते हैं, क्योंकि उनकी भाषा में गद्यात्मकता होती है, परन्तु जहाँ कहीं भी उसमें आवेग का कम्पन आता है, वही प्रच्छन्न छन्द भी रहता है। मेरे कहने का यह मतलब नहीं समझना चाहिए कि आवेग-कम्पित भाषा न होने के कारण मैं उपन्यास को कम महत्वपूर्ण साहित्याग मानता हूँ। उपन्यास भी साहित्य के मुख्य उद्देश्य का उमी प्रकार पूरक है, जिस प्रकार काव्य। यहाँ पर मैं छन्द और प्राम की क्रिया तक ही अपने विचारों को केन्द्रित रख रहा हूँ। अनुप्रास भावावेग के वेग में नृत्य का छन्द जोड़ता है, जब एक ही ध्वनि बार-बार दुहरायी जाती है तो थोटा आवेग की वक्र-मत्ता से सहज ही प्रभावित हो जाता है। यदि काव्य में से अर्थप्रकाशक शब्द हटा दिये जायें तो वह ध्वनि-प्रवाह संगीत बन जायगा। वस्तुतः अर्थहीन छन्दःप्रवाह संगीत ही है। संगीत में बाह्य जगत् की उस सत्ता से, जो शब्द द्वारा प्रकाशित होती है, कम-से-कम योग होता है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार गणित में उस आन्तर सत्ता से, जो आवेगकम्पित स्वर से प्रकाशित होती है, कम-से-कम योग होता है। चेतना के एक प्रान्त पर संगीत है, दूसरे पर गणित। संगीत में जिसे स्वर कहते हैं वह एक प्रकार का वेग ही है। बाह्य अर्थों से युक्त होने पर वह आवेग के रूप में प्रकट होता है। परन्तु काव्य जिस प्रकार शब्द-प्रकाश्य अर्थ के द्वारा बाह्य विषय-सत्ता से बँधा रहता है, उस प्रकार संगीत नहीं बँधा रहता। वह अपने-प्राप ही स्पन्दित होता है। तान उसमें उसी प्रकार की अनुभूति क्षमता भरता है जिस प्रकार छन्द आवेग में। काव्य द्वारा और संगीत द्वारा स्पन्दित मानवचित्त के आवेगों में थोड़ा अन्तर होता है। काव्य में आवेग द्वारा जो स्पन्दन उत्पन्न होता है वह बाह्य सत्ता से पूर्णतया सम्बद्ध होता है, हम बाह्य घटनाओं की अनुभूति से चालित होते रहते हैं। काव्य पाठक के सुख-दुःख का आवेग उत्पन्न करता है। मनुष्य दूसरों के सुख-दुःख से प्रभावित होता है, उनके साथ उसकी समवेदना होती है और अन्त तक उस सुख-दुःख की अनुभव करने लगता है। इस प्रकार काव्य मनुष्य-मनुष्य के भीतर वर्तमान एकत्व का प्रतिष्ठापक हो जाता है। काव्य प्रमाणित कर देता है कि व्यक्ति-मानव के ऊपरी विभेदों के नीचे एक अभेद है, एकता है।

कहते हैं, विभिन्न आवेगों में भिन्न-भिन्न जाति और धातुति के कम्पन

उत्पन्न होते हैं। संगीत से भी उसी प्रकार के कम्पन उत्पन्न होते हैं जिस प्रकार के कम्पन काव्य से उत्पन्न होते हैं, फिर भी संगीत से उत्पन्न कम्पनों का योग बाह्य सत्ता से कम होने के कारण श्रोता के चित्त में उतनी गाढ़ अनुभूति नहीं होती जितनी काव्यजनित आवेग के कम्पन से होती है। टोड़ी के आलाप से जो एक प्रकार की उदास और विरह-व्याकुल वेदना चित्त में घुमड़ आती है वह विश्वजनीन तो होती है, पर अविच्छिन्न या एक्सट्रैक्ट होने के कारण अनुभूति में वह सान्द्रता नहीं ले आ पाती जो काव्य के कर्णरस से उत्पन्न होती है; क्योंकि संगीत की अनुभूति अहेतुक होती है। मनुष्य का चित्त सर्वत्र कार्य-कारण की शृंखला खोजता रहता है—अनुभूति और वेदना के क्षेत्र में भी। काव्यजन्य अनुभूति की सान्द्रता इस बात का पक्का प्रमाण है कि मनुष्य आवेगचालित अवस्था में कार्य-कारण-शृंखला के प्रति आस्था बनाये ही रहता है। जहाँ वह उसे नहीं पाता, वहाँ देर तक जमना नहीं चाहता। यही कारण है कि भक्त कवि भगवान् के साथ व्यक्तिगत सम्बन्ध की कल्पना कर लेता है। जिस काव्य में केवल शब्दालंकार ही भ्रकार उत्पन्न करता है, अर्थ का भार कम होता है वह बहुत-कुछ उसी प्रकार का असान्द्र अनुभूतिजनक आवेग-कम्पन उत्पन्न करता है जो संगीत करता है, पर उसमें संगीत की अवाध गति भी नहीं होती और अर्थ-जगत् से सम्पूर्ण विच्छेद भी नहीं होता, क्योंकि उसके शब्द बराबर बाह्य सत्ता से श्रोता का सम्बन्ध जोड़ते रहते हैं और स्वर के स्वच्छन्द प्रवाह में बाधा उत्पन्न करते रहते हैं। अर्थभारहीन शब्दालंकार न तो काव्य की गाढ़ अनुभूति ही पैदा करते हैं न संगीत का प्रवाह ही। वे दोनों के केवल घटिया प्रभाव-भर उत्पन्न करते हैं। परन्तु जहाँ शब्दालंकार में अर्थ भार बना रहता है वहाँ वे काव्यगत प्रभाव में संगीत की सहज गति भर देते हैं। अर्थालंकार शब्द के प्राणप्रद और विशेषाधानहेतुक दोनों ही धर्मों में गाढ़ अनुभूति का रस ले आते हैं, हम उनकी सहायता से वक्तव्य के व्यक्तित्व को, गुणों को और क्रियाओं को गाढ़ भाव से अनुभव करते हैं। पदार्थ के विशेषाधानहेतुक धर्म—चाहे वे सिद्ध हो या साध्य—सादृश्यमूलक अलंकारों से इस प्रकार सम्मूर्तित होते हैं कि पाठक के चित्त में अनुभूति सहज हो जाती है। वस्तुतः अर्थालंकार जब आवेग-सहचर होकर आते हैं तो काव्य में अत्यधिक उर्जस्वस्व तेज भर देते हैं, पर जब आवेगहीन होकर आते हैं तो चमत्कारी उक्ति-भर रह जाते हैं। वे उस अवस्था में बिजली की कौंध के समान एक क्षणिक ज्योति विकीर्ण करके अन्तर्धान हो जाते हैं। यह क्षणिक ज्योति हमारे किसी बड़े काम के काम की नहीं होती, केवल अन्तर की चेतना पर मृदुल आघात करके विलीन हो जाती है। विहारी की अज्ञातयौवना नायिका ने जब अपनी दासी को ईख की दंतुग्रन ले आने के अपराध पर झिड़का था तो उसकी सरलता ने ऐसी ही एक क्षणिक ज्योति उत्पन्न की थी। अघर के माधुर्य से दंतुग्रन कही भी मीठी होकर ञ्ज-सी नहीं लगने लगती। इसीलिए इस दोहे में मृदुकम्पन उत्पन्न करने की शक्ति होते हुए भी वह उतना अनुभूतिप्रेरक नहीं हो पाया, क्योंकि इस कम्पन का हेतु बाह्य सत्ता से असम्पृक्त होने के कारण

स्यायी नहीं होता और न अनुभूति को गाढ़ रंग ही देता है। दोहा इस प्रकार है :

अघर परसि मीठी भई, दर्ई हाथ सो डारि।

लावति दंतुअनि ऊख की, नोखी खिजमतिगारि ॥

लेकिन प्रश्न यही समाप्त नहीं हो जाता। यह कविता भी एक श्रेणी के लोगों को आनन्द देती ही है, इसीलिए इसे उपेक्षा की दृष्टि से नहीं देखा जा सकता।

अघर का माधुर्य एक श्रेणी की चीज है और चीनी का माधुर्य दूसरी श्रेणी की। चीनी के संस्पर्श से कोई वस्तु मीठी हो जाती है, पर अघर के संस्पर्श से नहीं होती। होती भी हो तो उस व्यक्ति के लिए तो नहीं हो होती जिसके अघर में यह अद्भुत माधुर्य दिन-रात निवास करता है। किसी और के लिए उक्त अघर से स्पृष्ट वस्तु अमृत से भी मीठी हो जाती हो तो मैं आपत्ति नहीं करूँगा। कविता की चर्चा करते समय मुझसे इतना दूँठ होने की आशा आप नहीं कर सकते। पर मेरी आपत्ति उसी व्यक्ति की दंतुअनि के मीठी लगने पर है जो स्वयं उस माधुर्य का घनी है। इस प्रकार के चामत्कारिक उक्तियों के मूल में 'माधुर्य'-जैसे लाक्षणिक शब्द है। उर्दू का साहित्य इस प्रकार की उक्तियों का समुद्र ही है। सभी देशों में और सभी जातियों में ऐसे शब्द प्रचलित हैं जो अपने मूल अर्थ से खिसककर भी उससे मिलते-जुलते अर्थों में प्रयुक्त होते हैं। शब्दों में और अर्थों में सत्कारसमर्पित रुढ़ि पैदा होती है जो उस देश और उस जाति के साहित्य के सम्भरने के लिए अवश्य ज्ञातव्य होते हैं। उन रुढ़ियों को जाने बिना आप किसी साहित्य का रस नहीं ले सकते। रुढ़ि नितान्त निरर्थक नहीं होती, केवल कालप्रवाह में लुढ़कते आने के कारण उसके मूल अर्थ घिसकर अदृश्य हो गये रहते हैं। इन रुढ़ियों से शब्दों को, अर्थों को और आचारों को एक ऐसा मूल्य मिलता है जो लोककल्पित और अवास्तव होता है। 31 बार सोप दगने के बजाय यदि राष्ट्रीय ध्वज के सम्मान के अवसर पर 30 बार या 29 बार दगता तो कुछ बन या बिगड़ नहीं जाता। परन्तु किन्हीं अज्ञात कारणों ने 31 की संख्या को एक कल्पित मूल्य दे रखा है कि जो लोकचित्त में आवेग का कम्पन पैदा करता है। अघर-संस्पर्श से दंतुअन का मीठी हो जाना इसी प्रकार का कल्पित और अवास्तव अर्थ है, पर वह भी एक श्रेणी के सहृदय के चित्त में आवेग का कम्पन उत्पन्न करता ही है। एक और सरस उदाहरण लिया जाय :

अति चाह भरी जमुना-जल को वरज पर हू नित ऐवो करे।

सखि को गुप्त साख सुनै न कछू अपनी कहि कै मुसुकावो करे।

दुति दूनी बढ़ाय 'मुलाव' जबै गुरु लोगन तै न रुकावो करे।

नव नागरि रूप उजागरि सो भरी नागरी क्यो ढरकावो करे।

इस पद्य में नागरी ढरकाने की जो चर्चा है, उसका कारण यह है कि अज्ञात-यौवना इस बालिका की भाँति हान हो में मछली-जैसी हो गयी हैं और विचारी को शारीरिक परिवर्तन का एकदम पता नहीं है। जब-जब वह भरी नागरी देती है तब-तब इन कम्पनशील भाँवों की छाया पानी में पड़ जाती है और उसे भ्रम होता है

कि पाती में मछली घा गयी है और दरका देती है। हर बार ही ऐसा होता है। कहना व्यर्थ है कि इस धर्म में रुढ़ि द्वारा ही चमत्कार आया है। इस रुढ़ि को समझे बिना रसबोध नहीं हो सकता कि युवावस्था आने के समय किशोरियों की आँखों में भक्त्यर्चिता आ जाती है।

धर्म की सक्रियता को प्रकट करनेवाली सूक्तियाँ मनुष्य के चित्त में गुदगुदी ज़रूर उत्पन्न करती हैं, साहित्य में उनकी आवश्यकता भी होती है। इन सूक्तियों के सहारे कोमलीभूत चित्त में कवि सहज ही भावों को प्रवेश करा देता है। बृहत्तर मानवजीवन की गाढ़ भाव में उपलब्ध कराने में सूक्तियाँ महायक होती हैं, परन्तु उससे विच्छिन्न होने पर उनकी उपयोगिता कम हो जाती है। नाटक, काव्य और उपन्यास में ये बहुत उपयोगी होती हैं क्योंकि इनके बिना पाठक का चित्त भाव को ग्रहण करने में तत्परता नहीं दिखाता। श्रीहर्षदेव की 'रत्नावली' में एक श्लोक है जिसमें कहा गया है कि वसन्त पहले लोगों के चित्त को कोमल बनाता है और उस कोमलीभूत चित्त में प्रेम का देवता आसानी से अपने फूल के बाणों को चुभो देता है :

इह पदमं महुभासी जनस्य चित्ताहं कुण्ड मिडलाहं ।

पच्छा विज्जहं कामो लब्धपसरेहं बाणोहं ॥

भावों की सहायता के लिए सूक्तियाँ भी बहुत-कुछ वही काम करती हैं जो वसन्त प्रेम के देवता की सहायता के लिए करता है। छन्द इन सूक्तियों में गति देते हैं और भ्रमकार शोभासंचार करते हैं। पर सूक्तियाँ मनुष्य के मनोभावों में सहायक होकर ही सरस होती हैं।

केवल गतिमात्र आ जाने से वह उद्देश्य सिद्ध नहीं होता जो काव्य का प्रधान उद्देश्य है। गति तो जड़ पिण्डों में भी होती है। यह धरित्री-खण्ड न जाने कब से गतिशील है लेकिन जड़ता उसकी गति में बाधा पहुँचाती है। जड़ पिण्ड घूम-फिरकर एक ही स्थान पर आ जाता है, चेतन आगे निकल जाता है। वर्तुलाकार मार्ग गति में संचारित जड़धर्म-जन्म बाधा का परिणाम है, वह पद-पद पर बाधा पहुँचाता है और जड़ पिण्ड खचकरदार मार्ग में घूमने की बाध्य होता है। गति के साथ आगे बढ़ना भी आवश्यक है। इसी को 'प्रगति' कहते हैं। यह चेतन की अपनी विशेषता है। जब तक काव्यगत सूक्तियों में यह चेतनधर्म नहीं संचरित होता तब तक छन्द उनमें गति का वेग भर दे सकते हैं, प्रगति का उत्साह नहीं संचारित कर सकते। जो कवित्व मनुष्य को घुमा-फिराकर जहाँ-का-तहाँ छोड़ देता है उसमें गति तो है लेकिन प्राण नहीं है। कुछ प्राण भी चाहिए। केवल कहना तो कहना नहीं है, कहने की चरितार्थता इस बात में है कि मनुष्य को आत्मधर्म के प्रति सचेतन बनाये। जिस कहने से कहनेवाले की वेदना प्रत्यक्ष न हो जाय, श्रोता का हृदय सहानुभूति से पूर्ण न हो जाय, उसमें स्वाद क्या है भला !

कवि बोवा कहे में सवाद कहा, को हमारी कही पुनि मानतु है।

हमें पूरी लगी कि अघूरी लगी, यह जीव हमारोइ जानतु है।

जब कभी मुझे छन्द की, भङ्कार की और संगीत की इस प्रकार चर्चा कर पड़ती है तभी हृदय के अन्तस्थल से यह ध्वनि निकलती रहती है—ततः किम् छन्द की, भङ्कार की या संगीत की महिमा क्या बृहत्तर जीवन में भी कुछ सन्तुलन पैदा करती है या वे केवल शब्द और अर्थ के सम्बन्धों को लेकर बौद्धिक कसर करनेवाले कलावाजों के आरोपित अवास्तव मूल्य के वल पर ही इतने बड़े गौरव का मुकुट धारण किये हुए है ? यह प्रश्न अनुचित नहीं है; क्योंकि जिससे जीवन में कुछ ऊपर उठने की शक्ति न मिलती हो, नीचे की घोर गिरने से बचाव न होता। वह वस्तु बृहत् काम की नहीं हो सकती। जिससे हमारे वन्यन सियिल हों, पद-पर का विनिपात दूर होता हो वही काम की चीज है, नहीं तो बड़ा नाम देने से कोई चीज बड़ी नहीं हो जाती और हो भी जाय तो उससे विशेष लाभ नहीं। सकता—ये नाहं नामृतास्यां किमहं तेन कुर्याम् ?

वस्तुतः मनुष्य के व्यक्ति-चित्त को आवेग-कम्पित करनेवाला छन्द व्यक्ति विशेष की पृथक्भूता शक्ति का परिचायक नहीं है। मैंने शुरू में ही कहा है कि वह एक समूहगत शक्ति है। एक चित्त के अनुभव को अनेक चित्तों में अनायास संचार करनेवाला महान् साधन है। ऐसा वह इसीलिए कर सकता है कि वह बृहत्तर जगत् की किसी ऐसी ही शक्ति का वागायित मानवीय प्रतिनिधि है। जब वह मनुष्य वाक्य को आश्रय करके प्रकट होता है तो उस वाक्य के पीछे रहनेवाले अर्थ प्रयोजन की गुरुता से मुक्त करके भावलोक में ले जाता है। जब वह मनुष्य को आश्रय करके प्रकट होता है तो इस देह में भी असाधारण ऐश्वर्य भर देता है, उस समय हम उसे नृत्य कहते हैं। छन्द भारसाम्य की रक्षा करता है, सन्तुलन न बिगड़ने देता और नितान्त गद्यात्मक प्रयोजनों के भारीपन से भाव को मुक्त करता है। मनुष्य के समाज को आश्रय करने पर यही छन्द धर्म के रूप में प्रकट होता और सामाजिक सन्तुलन की रक्षा करता हुआ, आचार-परम्परा में अध्यात्म ऐश्वर्य संचारित करता है। जिस समाज में छन्द नहीं, उसमें सन्तुलन भी नहीं और उसमें अध्यात्मभावना का अभाव हो जाता है। समूची सृष्टि में ही एक प्रकार की छन्दोमयी गति है। शब्द का छन्द उस बृहत्तर सत्य के अनुरूप होने से महान् है, वह कलावाजों द्वारा आरोपित काल्पनिक मुकुट पहनकर बड़ा नहीं हुआ है।

इस प्रसंग में मुझे कविवर रवीन्द्रनाथ की एक कविता का स्मरण होता है आदिकवि को जब प्रथम बार छन्द का माक्षात्कार हुआ तो उन्हें इस बात की चिन्ता हुई कि किस प्रकार इस छन्द का—इस महान् साधन का—ऐसा उपयोग किया जाय कि मनुष्य प्रयोजन के गुरुभार से वचकर थोड़ा ऊपर उठ सके, व पृथ्वी पर रहकर भी स्वर्ग का देवता बन सके। मनुष्य में जो शुद्ध स्वार्थ संकीर्णताएँ हैं, प्रयोजन का वन्यन है, वे सब उसे नीचे की ओर लींचते हैं। कुछ ऐग होना चाहिए जो उसे भाव के स्थायीन लोक में ले जा सके। आदिकवि जब इस प्रकार येंचन धूम रहे थे, उगो समय नारद को ग्रहा ने उनके पाम भेजा। नार

और वाल्मीकि के इस मिलन में जो बातें हुईं, वह काव्य के चिरन्तन सत्य को प्रकट करती हैं। मुझे खेद है कि कविवर रवीन्द्रनाथ की पूरी कविता इस समय नहीं सुना सकूंगा, पर उसके एक अंश का स्थलित भाषान्तर मैं अवश्य सुनाना चाहता हूँ। उससे मेरा वक्तव्य अधिक स्पष्ट हो जायेगा। वाल्मीकि ने नारद से कहा :

“हाय, भापा मनुज की है बंधी केवल अर्थ के दृढबन्ध से, चक्कर लगाती है सदैव मनुष्य को ही घेरकर। अविрам बोझिल मानवीय प्रयोजनों से क्षीण हो आया गिरा का प्राण है, उसके परिस्फुट तत्त्व देते बाँध सीमा में चरण को भाव के। इस घूलितल को छोड़ विल्कुल ही न उड़ सकती नवल संगीत सम उन अर्थ-बन्धनहीन अपने सप्तस्वर के सप्तपंखों को अवाध पसार विपुल व्योम में निर्द्वन्द्व अपराधीन !

“प्रातःकाल की यह शुभ्र भापा वाक्य बन्धन-रहित जो प्रत्यक्ष किरणें हैं कि वे क्षण मात्र में ही खोल देती हैं इस जगत् के मर्म मन्दिरद्वार को, होता प्रकट त्रैलोक्य के नवगीत का भाण्डार और विभावरी आच्छन्न कर देती पलक गिरते अपार अनन्त जग को शान्ति की निज ललित भापा से; कि उसका बाह्यहीन निषेध अपने मन्त्रबल से शान्त कर देता जगत् के सेव, दारुण क्लान्ति, कठिन प्रयास, क्षण में भेद जग के मर्म कोलाहलजनित काठिन्य को, साता विपुल आभास शामक मरण का नरलोक में। नक्षत्र की निश्चल गिरा निर्धूम अग्नि समान देती है स्वयं की सूचना ज्योतिष्क सूचीपत्र पर आकाश में; दक्षिण समीरण की गिरा केवल तनिक निःश्वास के बल पर जगाती है नवल आशा निकुंज-निकुंज में, है पैठ जाती भेद दुर्गम दुर्ग पल्लवराज की दुस्तर अरण्यान्तः पुरी में अनायास अवाध, जीवन की विजयगाथा वहन करती सुदूर दिगन्त तक;—वैसा सहज आलोक दुर्लभ है मनुज के वाक्य में, इसमें कहाँ आभास सीमाहीन मिलता है, कहाँ वह अर्थभेदी अश्रभेदी गीत का उल्लास, मिलता कहाँ आत्मविदीर्णकारी तरलता उच्छ्वास ?

“मानव-वाक्य की इस जीर्ण काया बीच मेरा छन्द भर दे एक नूतन प्राण, उसको अर्थबन्धन से छुड़ा ले जाय ऊपर भाव के स्वाधीन मोहक लोभ में दृढ पक्षधारी अश्वराज समान द्रुत उद्दाम शोभन वेग से—यह है हृदय की साध ! मुनि, जिस तरह है यह अग्नि की उद्दीप्त नौका नित्य अपनी गोद में ले सूर्यमण्डल को उतार रही नियत इस पार से उस पार विपुल व्योमसागर बीच, मेरा छन्द भी उस अनल-नौका सदृश ढोये विमल महिमा मनुज की दिक्प्रान्त से दिक्प्रान्त तक। मैं दान करना चाहता हूँ बद्ध मानव-वाक्य को यह दीप्त गतिमय छन्द—ऐसा हो कि यह उन्मुक्त होकर संचरण कर सके जग की सुदूर सीमाराशि लेवे खीच इस गुरुभार पृथ्वी को गगन की ओर, ले फिर खींच बन्धन-जड़ित भापा को मनोहर भावरस की ओर जो है देवपीठस्थली मानवजाति की। जिस भाँति बाँधा है महाम्युधि ने धरित्री को समावृत कर निरन्तर गान, अविरत नृत्य से; यह छन्द मेरा भी उमी भाँति ही आलिङ्गन-जड़ित कर युग-युगान्तर को सहज गम्भीर कनख से प्रचारित करे मानव का अपार-अतुल महिम्नस्तोत्र, दे महीनीय मर्यादा भुवन में इस दण्डस्थायी निरम

नरजन्म को।

"हे देवदूत मुने, पितामह के चरण में यह निवेदन करो मेरी ओर से यह स्वयं से जो आ गया है परमनिधि नरलोक को, उसको न भ्रव से जायें लौटा फिर वहाँ। है जो अघोर्य छन्द हमको मिला उसने देवता को है मनुज कर दिया, मैं हूँ चाहता देवत्वपद पर उठा देना शुद्ध मानव को, उठाना चाहता हूँ इस घरा पर स्वयं का प्रासाद !!"

यही छन्द की महिमा है, वह मनुष्य को देवता बनाने के संकल्प का प्रादि-वाहक है।

सो, काव्य-साहित्य का एक बहुत बड़ा भाग केवल छन्द के कारण, शब्दा-लंकारों के कारण और अर्थ-वक्रिमा के कारण ही लोकप्रिय हुआ है। पुराने अलंकारशास्त्रों में ऐसे स्थलों के मौन्दर्य का निपुण भाव से विचार किया गया है। परन्तु जिन लोगों ने इस चमत्कार की विवेचना की है वे लोग उन्हीं संस्कारों में पले थे जिनमें ऐसी उक्तियों के लेखक पले थे, इसीलिए असंगतिजन्य आनन्द को वे सिद्ध अर्थ मान लेते थे अर्थात् वाक्य के व्याहत और अनुपपन्न अर्थ की लक्षणा या व्यञ्जना के सहारे अव्याहत और उपपन्न कर लेने के बाद इस प्रकार की असंगति की संगति लग जाने में जो एक प्रकार का कौशल प्रकट होता था उसे वे आनन्द का कारण स्वीकार कर लेते थे। माना कारणों से असंगति में संगति लगाकर आनन्द पाने के मनोभाव विकसित हुए हैं। हमें उनका ठीक-ठीक अध्ययन करना चाहिए। अशोकवृक्ष सुन्दरियों के वाम पद के मृदु आघात से फूल उठता है, इस वस्तु के आधार पर न जाने पुराने भारतीयों ने कितनी रसमयी रचनाएँ लिखी हैं। लेकिन यह विश्वास भारतीय साहित्य में बहुत पुराना नहीं है, बहुत दीर्घकाल तक वह टिका भी नहीं। कालिदास के पूर्व शायद अपरिचित था और मध्ययुग के हिन्दी साहित्य में वह नहीं मिलता। मैंने ग्रन्थत्र दिखाया है कि भारतीय सभ्यता में यशो की सभ्यता के मिथुन के बाद यह विश्वास आया। साँची, भरहुत आदि में अशोकवृक्ष में इस प्रकार दोहद उत्पन्न करनेवाली यक्षिणीमूर्तियाँ अंकित हैं। इपर बताया जाने लगा है कि ये और ऐसी ही अन्य बहुत-सी मूर्तियाँ शिल्प में कालिदास के प्रभाव को सूचित करती हैं। मुझे दूसरी ही बात सूझती है। ये मूर्तियाँ उस युग के अर्थाधिक प्रचलित विश्वास की सूचना देती हैं और कुछ खास बातों के कल्पित मूल्य की ओर इशारा करती हैं। सच्चा कलाकार इन कल्पित मूल्यों का जमकर उपयोग करता है। कालिदास ने ऐसा ही किया था। बाद में कल्पित मूल्यवादी बात भूल गयी और आलंकारिकों ने इसे कविप्रसिद्ध मान लिया। पर यदि इसके आरोप का इतिहास जाना जाय तो कालिदास के काव्य को अधिक गाढ़ भाव से अनुभव किया जा सकता है। अशोक दोहद स्थूल वस्तु का उदाहरण है, इससे अधिक सूक्ष्म वस्तु वे अविच्छिन्न विश्वास हैं जो किसी स्थूल आधार पर टिके नहीं रहते। एक युग के काव्य के मर्म को दूसरे युग का सहृदय तब तक नहीं समझ सकता जब तक इन रूढ़, किन्तु वस्तुतः किसी कारणवश आरोपित, मूल्यों की ठीक-ठीक जान-

कारी न हो। एक देश के काव्यप्रयत्न भी दूसरे देश के काव्यप्रयत्नों की परम्परा जाननेवाले सहृदयों के निपट सब समय स्पष्ट नहीं होते। वस्तुतः कल्पित मूल्यों की जानकारी से हम काल और देश की सीमा लांघने का सामर्थ्य पाते हैं। यदि भारतीय समाज की विश्वासपरम्परा का अध्ययन किया जाय तो मनुष्य की अद्भुत ग्राहिका शक्ति का पता चल जायगा। हमारे पास जितना भी साधन उपलब्ध है उससे इतना तो स्पष्ट ही जान पड़ता है कि इस देश में भी नाना प्रकार के विश्वास स्वीकार किये गये हैं, भुलाये गये हैं और भाड़कर फेंक दिये गये हैं। भारतीय चित्त आज जैसा है, वैसा ही सदा नहीं रहा। संस्कार भी सदा वैसे ही नहीं रहे, नये समय ऐसे रहेंगे भी नहीं। नये विश्वास आयेंगे, नये कल्पित मूल्य स्वीकार किये जायेंगे और नये रास्ते से आवेग का रथ 'भारतीय' बड़े जानेवाले चित्त में अबाध भाव से प्रवेश करेंगे। भारतीयता का प्रेमी जब नये अंग्रेजी पढ़े लड़कों की यह कह-कार भर्त्सना करते हैं कि इनमें कुछ भी भारतीय नहीं है, कुछ भी ऐसा नहीं बचा है जो पश्चात्य प्रभाव से क्लृप्त न हो गया हो, तो वे अप्रत्यक्ष रूप से यही स्वीकार करते हैं कि भारतीय संस्कार भी परिवर्तनशील है और भारतवर्ष में ऐसे व्यक्ति आसानी से पैदा किये जा सकते हैं जो एकदम भारतीय हो ही नहीं।

फिर यूरोपीय प्रभाव होने-मात्र से कोई चीज अस्पृश्य नहीं हो जाती। प्रेमचन्द की कहानियाँ 'वेतालपचीसी' या 'गुलबकावली' के ढंग की न होकर आधुनिक यूरोपीय कहानियों के ढंग की हुई हैं, इतना कह देने से प्रेमचन्द का महत्त्व कम नहीं हो जाता। रामचन्द्र शुक्ल के साहित्यिक निबन्ध 'काव्य प्रकाश' की शैली पर या 'कविप्रिया' की शैली पर न लिखे जाकर अगर यूरोपीय समालोचकों के ढंग पर लिखे गये हैं तो इससे उनका महत्त्व घट नहीं जाता। प्राण चाहिए। जहाँ प्राण का उद्बलित तेज होता है वहाँ यह बात गीण हो जाती है कि बाह्य ढाँचा किस देश या किस जाति में लिया गया है। फिर जो लोग यह मानते हैं कि देशविशेष के मनुष्य को अपने-आपमें ही सन्तुष्ट और सीमाबद्ध रहना चाहिए, किसी अन्य देश के मनुष्य से कुछ ग्रहण ही नहीं करना चाहिए, वे मनुष्य की मूल एकता में ही विश्वास नहीं रखते। आज हम साहित्य की जिस ढंग से चर्चा करते हैं, वह पुराने भारतीय ढंग के अनुरूप न होकर यूरोप के आधुनिक ढंगों के अनुरूप है। हमारे समाचारपत्र और साहित्यिक पत्रिकाएँ यूरोपीय प्रभाव हैं, हमारी गण्यात्मक आलोचनाशैली यूरोपीय प्रभाव है, हमारे कॉमा-फुलस्टॉप तक में यूरोपीय प्रभाव है। प्रभाव तो मनुष्य पर तब तक पड़ेगा, जब तक उसमें जीवन है। जहाँ जीवन का वेग अधिक है, प्राणधारा का बहाव तेज है, उसी स्थान से उमका ऐश्वर्य छिन्न-रायेगा ही। आलोक सीमा में बँधना नहीं चाहता, उसका धर्म ही प्रकाशित होना और प्रकाशित करना है। किसी समय भारतवर्ष में भी यह जीवन का ऐश्वर्य था। कहीं उमका प्रकाश नहीं फैला? चीन, जापान, अरब, यूनान, मिथ्र, ईरान जहाँ कहीं भी लोगों में प्रकाश सहन करने की शक्ति थी, वहीं इसने अपना प्रभाव विस्तार किया। आज यदि यूरोप ने तपस्या की है, उसके जीवन में ऐश्वर्य का आलोक प्रकट

हुआ है तो धाग भी फँलेगी ही और लोग भी ग्रहण करेंगे ही। भारतवर्ष ने उसे अगर ग्रहण किया है तो इसमें लज्जा की कौन-सी बात है? लज्जा प्रकाश ग्रहण करने में नहीं होती, अन्वानुकरण में होती है। अविवेकपूर्ण ढंग से जो भी सामने पड़ गया उसे सिर-माथे चढ़ा लेना, ग्रन्थ भाव से अनुकरण करना जातिगत हीनता का परिणाम है। जहाँ मनुष्य विवेक को ताक पर रखकर सबकुछ ही ग्रन्थ भाव से नकल करता है वहाँ उसका मानसिक दैन्य और सांस्कृतिक दारिद्र्य प्रकट होता है, किन्तु जहाँ वह सोच-समझकर ग्रहण करता है और अपनी श्रुतियों को कम करने का प्रयत्न करता है वहाँ वह अपने जीवनतः स्वभाव का परिचय देता है। विवेक दाता की पहिचान की शक्ति देता है, अन्वानुकरण दान की ओर सतृष्ण भाव से झुकाता है। दातृत्व तपस्या से प्राप्त होता है, अविवेक साधना के प्रभाव से उपजता है। यूरोप जितनी दूर तक तपस्वी है, उतनी दूर तक दाता भी बन सकता है। जहाँ वह तपस्या से चालित न होकर तृष्णा से, मोह से, लोभ से चालित हो रहा है, वहाँ वह स्वयं दीन है, वहाँ उसमें ऐश्वर्य का अभाव है। जहाँ तक उसमें तपो-लब्ध दातृधर्म है, वहाँ वह सबका सम्मानभाजन है। सबकुछ को बटोर लेने की प्रवृत्ति गलत है, मनुष्यता को उदार बनानेवाले ऐश्वर्य से प्रभावित होना नहीं। वस्तुतः जो राष्ट्र जीवनरस से भरा है वह प्रभावी से डरता नहीं फिरता। वह खुली आँखों से जगत् के समस्त पदार्थों को, धर्मों को, मतों को, काव्यों को, विर्मों को देखता है और उसके जीवन की पूर्ति के लिए जो आवश्यक होता है उसे ग्रहण करता है और अपने-आप जीवनरस की परिपूर्णता के कारण जो ऐश्वर्य आलोचित हो उठता है उसे दूसरों को देता रहता है। देने में और लेने में विवेक की शरण जाना चाहिए, संस्कारों की नहीं। लेकिन ठीक-ठीक विवेक के लिए हमें अपने और पराये संस्कारों का ज्ञान चाहिए।

यह दुर्भाग्य की बात है कि पिछली राजनीतिक दासता के कारण भारतीय जनता के चित्त में एक प्रकार की हीनता-ग्रन्थि पैदा हो गयी। अंग्रेजों के दातृत्व की योग्यता की परीक्षा किये बिना हमने उनका ग्रन्थाग्रन्थ अनुकरण किया है। दान बटोरने की ऐसी हास्यास्पद प्रवृत्ति शायद ही इतिहास में इतने उग्र रूप में दिखी हो। आज राजनीतिक दासता समाप्त हो गयी है, पर मानसिक दासता ज्यों-की-त्यों बनी हुई है। राज की गोपिका की आँखों में एक बार अहीर के प्रतिष्ठित बालक ने एक मुट्ठी अवीर फेंक दी थी। जैसे-तैसे वह अवीर तो आँखों में से निकल गया, पर अहीर का धोकरा जो जमके बैठा मो बैठा, किसी प्रकार नहीं निकल सका :

एरी मेरी बीर जैसे तेग इन घोगिन मो

फडिगो अवीर पे अहीर की कद नही !

मुष्ट इमो तरह का हाल भारतीय शिक्षित चित्त का है। अंग्रेजी शासन तो निगल गया, पर अक्षेज अभी जमा है। हर दान में वे अपने को अनाथ और पर-क्षित बालक समझ रहे हैं। अंग्रेजों को निगाली हुई बोली भूल गयी तो क्या होगा ?

अंग्रेजों की बनायी हुई पढाई की नहर सूख गयी तो क्या होगा ? अंग्रेजों की रटायी हुई कानूनी धोली अगर नहीं रही तो क्या होगा ? मानसिक दासता का ऐसा जवर्दस्त भूत सिर पर सवार है कि हम भूल ही गये हैं कि हम दुनिया की सबसे प्राचीन सभ्यता के घनी हैं, हजार-हजार वर्षों से हमारी अपनी भाषा रही है, विद्वत्ता रही है, शासन-व्यवस्था रही है, शिक्षा-व्यवस्था रही है। नवीन समस्याएँ भी आयी हैं और नवीन ज्ञान भी हमें लेना है, पर हम न तो नौसिखुए हैं न, असहाय हैं। एक बड़ी तीव्र प्रतिक्रिया भी हो रही है। लोग यह कहते हैं कि जो कुछ अंग्रेजों के संसर्ग से आया है, सब बुरा है, सब त्याज्य है। इन दो चरम अन्तों से बचने का प्रयत्न होना चाहिए। इसीलिए अपने और पराये संस्कारों तथा वास्तविक मानवीय मूल्यों का विवेक अत्यन्त आवश्यक हो गया है।

उद्देश्य क्या है ?

संस्कारों के समझने से मनुष्य दूसरे देश और दूसरे काल के साहित्य को समझ सकता है। ततः किम् ? क्या होगा इस प्रकार देश और काल की सीमा को लाँघ जाने की स्पष्टित मनोवृत्ति को बढ़ावा देकर ? वस्तुतः समाज के सर्वांगीण विकास के वैज्ञानिक अध्ययन को बढ़ावा देने का एक ही उद्देश्य हो सकता है—ऊपरी भेद-विभेदों के तलदेश में स्तब्ध भाव से विराजमान मानवजाति की अन्तर्निहित एकता की उपलब्धि। परन्तु इसी की क्या आवश्यकता है ? हम अपने अगले व्याख्यान में इस प्रश्न का उत्तर देने का प्रयत्न करेंगे। यहाँ इतना ही कह रखना आवश्यक है कि आज समूचे जगत् में जिस मानवीय संस्कृति की प्रतिष्ठा के बिना सभ्यता का अस्तित्व ही खतरे में पड़ा हुआ दिखायी दे रहा है, जिसके बिना समूची मनुष्यता विनाश के गहन वारमाचक्र में उलझने को साँचर हो गयी है, उसकी प्रतिष्ठा इस प्रकार की उपलब्धि के बिना नहीं हो सकती। जीवविज्ञान और मनो-विज्ञान आदि शास्त्रों ने मनुष्य की एकरूपता को अच्छी तरह प्रमाणित कर दिया है, लेकिन सामाजिक रीति-नीति और संस्कारों के अध्ययन से मनुष्य की दृष्टि और भी उदार बनेगी और देश तथा काल की सीमा को लाँघकर सौन्दर्य और माधुर्य का रस ले सकने का सामर्थ्य इस मानवीय संस्कृति की नींव को मजबूत करेगा। आज भी ऐसे महामानव मिल जाते हैं जो देश और काल की संकीर्ण सीमाओं को भेदकर यथार्थ मानवधर्म को समझ लेते हैं। हमारे देश के रवीन्द्रनाथ और गांधीजी ऐसे ही नर-रत्न थे। परन्तु इतना ही पर्याप्त नहीं है। इस दृष्टि की प्रतिष्ठा के लिए देशव्यापी प्रयत्न करने होंगे। छोटी-छोटी सीमाओं में आवद्ध जातीय या राष्ट्रीय ठसक उस गम्भीर संस्कृति के अभाव की परिचायिका है, जो मनुष्य की विचारधारा का ऐश्वर्य है। देश और काल की सीमाओं को बहुमान देकर मनुष्य की अन्तर्निहित एकता के विरुद्ध सोचने का अभ्यास मानव-विकास के इतिहास को न जानने की निशानी है। प्रयत्न करने से इस दृष्टि की पूर्ति हो सकती है। उस प्रयत्न की ओर मनुष्यजाति को उद्बुद्ध करना बांछनीय है। मनुष्य की जो सबसे सूक्ष्म और महनीय साधना है उसी का प्रकाश साहित्य है। उसके अध्ययन से

उद्देश्य सहज-साध्य होगा। मम्यता और मंस्कृतियों के इतिहास में यही तथ्य प्रबल होता है कि मनुष्य ममस्त मंस्कारों, ममस्त धारोपित मूल्यों और ममस्त रीति-रस्मों से बड़ा है। मनुष्यता की निरन्तर प्रबलमान धारा नाना मूलों से शक्तिमं ग्रह करती हुई आगे बढ़ती आ रही है। मनुष्य का इतिहास इन्हीं माघनामों का इतिहास है। उसने आदिम कही जानेवाली मनोवृत्तियों के हाथ अपने को नहीं छोड़ दिया, प्रयोजन की संकीर्णता की चेष्टियों से अपने को नहीं बँधने दिया, मृत्यु के नागपाश में अपने को नहीं फँसने दिया। सबकुछ को रोंदकर, सबकुछ को छोड़कर वह न जाने किस विजययात्रा के लिए निकल पड़ा है। ऋषि के शब्दों में कहने की इच्छा होती है :

"गुह्यं ब्रह्म तदिदं वे ब्रवीमि न भानुध्याच्छ्रेष्ठतरंहि किञ्चित्।"

[तुम्हें यह गुप्त रहस्य बताता हूँ, मनुष्य से श्रेष्ठ कुछ भी नहीं है।]

मानव-सत्य

काव्य की इस अपूर्व शक्ति का आश्रय क्या है? किसके बल से बलीयान् होकर काव्य का यह उद्गीत रूप इतना मनोहर और इतना आकर्षक हो जाता है?

इस प्रसंग में मुझे 'छान्दोग्य उपनिषद्' के प्रथम अध्याय के आठवें और नवें खण्ड में दी हुई एक कथा का स्मरण हो आता है। इस कथा में एक बहुत पुराने शास्त्रार्थ विचार का विवरण मिलता है। प्रसिद्ध है कि तीन ऋषि उद्गीथ-तत्त्व के बहुत अच्छे जानकार थे। उनमें दो तो ब्राह्मण थे और तीसरे क्षत्रिय थे। ब्राह्मण ऋषियों में प्रथम थे शालावान् के पुत्र शिलक और दूसरे थे चिकितायन के पुत्र दालम्प्य। क्षत्रिय ऋषि जीवल के पुत्र प्रवाहण थे। तीनों उद्गीथ विद्या के मर्मज्ञ थे। एक बार इन लोगों में इस तत्त्व के आश्रय के सम्बन्ध में विचार हुआ। शिलक ने प्रश्नों का उत्तर देते हुए दालम्प्य ऋषि ने बताया था कि 'साम का आश्रय स्वर है, स्वर का आश्रय प्राण है, प्राण का आश्रय जल है, और जल का आश्रय स्वर्ग-लोक है। इसके आगे प्रश्न नहीं करना चाहिए, क्योंकि साम को 'स्वर्ग-लोक' कहकर ही स्तुति की गयी है—स्वर्गो वै लोकः सामवेदः !'

किन्तु शालावान् के पुत्र शिलक, चिकितायन के पुत्र दालम्प्य के इस कथन से सहमत नहीं हो सके। यह कैसे हो सकता है कि स्वर्गलोक ही अन्तिम सत्य हो? उन्होंने शिलक के प्रश्न के उत्तर में कहा था, 'स्वर्ग-लोक का आश्रय मनुष्यलोक है—यह मिट्टी की धरती है।' शिलक ने बाद में दालम्प्य के दृंग १ स्वीकार

किया कि 'इसके आगे प्रश्न करना अनुचित है। सबकी प्रतिष्ठारूपइस मनुष्य-लोक की प्रतिष्ठा और क्या हो सकती है? साम की, पृथ्वी कहकर ही, स्तुति की गयी है—इयं वै रयन्तरम् ! सो साम का चरम आश्रय यह मनुष्य-लोक ही है।'

जीबल के पुत्र प्रवाहण को यह भी चरम आश्रय नहीं जान पड़ा। बोले, 'मनुष्यलोक ही अन्तिम सत्य नहीं है। मनुष्य-लोक की भी कोई गति होनी चाहिए। यह कैसे मान लिया जाय कि इसके आगे कुछ है ही नहीं? वस्तुतः इसका भी आश्रय आकाश है। भूतमात्र आकाश में ही उत्पन्न होते हैं, आकाश में ही विलीन होते हैं। आकाश सबसे बड़ा है। आकाश ही परम आश्रय है।'

सर्वाणि ह वा इमानि भूतान्याकाशादेव समुत्पद्यन्त आकाश प्रत्यस्तं
यन्याकाश एवैभ्यो ज्यायानाकाशः परायणम् ॥

यह विचार आज से कई हजार वर्ष पहले हुआ था। तब से दुनिया के ज्ञान-साधनों में बहुत परिवर्तन हुआ है, विद्वानों के तर्क-कर्म मस्तिष्को ने इस प्रश्न पर कई दिशाओं से आक्रमण किया है, पर आश्चर्य यह है कि हम आज भी इन्हीं तीन उत्तरों की जुगली करते जा रहे हैं। घूम-फिरकर इन्हीं में से किसी एक पर आकर मनुष्य का मस्तिष्क टिकता है। कहने का ढंग और है, भाषा का रूप और तर्क की विधियाँ और हैं, पर उत्तर यही है।

बहुत-से विचारकों ने बताया है कि काव्य में, कवि के द्वारा प्रयुक्त शब्दों में, छन्दों में, यमक-अनुप्रासों में और समूची पदसंघटना में एक ऐसी विचित्र शक्ति होती है जो इस दुनिया से ग्रहण की हुई सामग्रियों के उपादान से ही पाठक के चित्त में एक मनोरम कल्पलोक का निर्माण करती है। यह लोक इस दुनिया में अनुभूत सुख-दुःखों के समानधर्मा सुख-दुःखों से ही निर्मित होता है और इसी-लिए इस दुनिया के समानान्तर ही कहा जा सकता है, परन्तु वह इससे ऊपर होता है और स्थूल जगत् के भ्रमों से मुक्त होता है। काव्य के पंख पर केवल मनोभाव ही ऊपर उड़ सकते हैं, स्थूल भार नीचे ही पड़ा रह जाता है। फल यह होता है कि यहाँ के सभी मनोभाव वहाँ आनन्द ही उत्पन्न करते हैं, हास भी, रोदन भी, असूया भी, जुगुप्सा ! इन मनोभावों के लौकिक रूप में दुनिया के स्थूल और मलिन पदार्थ मिल जाते हैं, परन्तु कविनिर्मित अलौकिक रूप में यह स्थूल और मलिन पदार्थ असम्पृक्त रह जाते हैं, इसीलिए आनन्द भी अनादिल और सूक्ष्म होता है। यह कवि का निर्मित जगत् है, उसकी निखरी हुई रचि की छननी से सब मलिनता छन जाती है और अपूर्व रसलोक की सृष्टि होती है। यहाँ का प्रजापति कवि ही है, उसे जैसा रचता है, वैसा ही जगत् को बनना पड़ता है।

अपारे काव्य संसारे कविरेव प्रजापतिः।

यथास्मि रोचते विश्वं तथैतत् प्रतिप्रचते ॥

वात यह है कि काव्य में एक बड़ा भारी गुण साधारणीकरण का होता है। जब आप लोक में कहते हैं कि 'हे ब्राह्मण, तुम्हारे घर पुत्र उत्पन्न हुआ है' तो इस वाक्य के श्रवण से ब्राह्मण के मन में भी एक प्रकार का आनन्द होता है, पर यह

आनन्द अपने त्रि शुद्ध रूप से नहीं आता। इसके साथ-ही-साथ इसके अनेक सहवर्ती भ्रमेले भी आह्वान को भुगतने पड़ते हैं, फिर यह आनन्द आह्वान के अपने मन तक ही सीमित होता है। इसलिए यह लौकिक है। लोक की स्थूल आवश्यकताएँ इसे न तो ऊपर उड़ने देती हैं, न सबके हृदय को समान भाव से आनन्दित करने देती हैं। काव्य में यदि कोई ऐसा ही प्रसंग आता तो वह पाठक को इससे भिन्न कोटि की अनुभूति देता। वह आनन्द सर्वजनमोक्ष तो होता ही, उसमें से लौकिक स्थूल ग्रंथ भी छन गये होते। इसी अर्थ में वह अलौकिक आनन्द होता। काव्य के शब्दों में पाठक को रजोगुण और तमोगुण के पचड़े से हटाकर सत्वस्थ करने की शक्ति होती है। उसे आनन्द के साथ उसके सहवर्ती स्थूल उपादानों की सपेट में नहीं आना पड़ता। उसका आनन्द विशुद्ध मानसिक आनन्द होता है। बड़े-बड़े भाषायों का तो कहना है कि काव्य वस्तुतः पाठक की चेतना का आवरण हटा देता है और वह अपने ही अनुभूत भावों का आस्वादन करता है। उसे बाहर की किसी भी अन्य सहायता की जरूरत नहीं होती। सचमुच ही यह काव्यलोक अपूर्व है। 'मेषदूत' की अलकापुरी के समान इसमें आनन्द-ही-आनन्द है। आसू अगर है भी तो आनन्द के ही, ताप अगर है भी तो प्रेम के देवता के मृदुलाघात के ही, वियोग-बाधाएँ है भी तो केवल प्रणयकलह की ही और यौवन के सिवा दूसरी अवस्था को तो लोग वहाँ जानते ही नहीं :

आनन्दोत्थं नयनसतिलं यत्र नान्यनिमित्तै—

नान्यस्तापः कुमुमशरजादिष्टसंयोगसाध्यात् ।

नाप्यन्यस्मात् प्रणयकलहादिप्रयोगोपपत्ति—

चित्तेशानां न च खलु वयो यौवनादन्यदस्ति ॥

इस प्रकार यह काव्यलोक वस्तुतः ही अनुपम का बनाया हुआ स्वर्ग-लोक है—स्वर्गों के लोकः सामवेदः ।

किन्तु इस प्रकार माननेवाले भी यह मानते ही हैं कि सभी काव्य इस प्रकार का अपूर्व रस मन में संचार नहीं कर पाते। कुछ कम कर पाते हैं, कुछ अधिक कर पाते हैं। दोष रसों के अपकर्षक होते हैं और सब काव्य उनसे मुक्त नहीं हो पाते। रह-रहकर पृथ्वी का आकर्षण कविनिमित्त स्वर्ग-लोक में भी कम्पन उत्पन्न करता है। स्थूल अनुभूतियाँ उसे घरती की मिट्टी तक घसीट लाती हैं। फिर सब लोग एक ही काव्य से एक ही प्रकार का आनन्द नहीं पा सकते। जिस सहृदय के हृदय में स्थायी भावों की अनुभूति जितनी ही अधिक होगी, वह उतने ही गहरे भाव से रस का अनुभव कर सकेगा। जो साहित्यशास्त्र का मर्मज्ञ है, उसी के चित्त में कवि की सरम वाणी प्रसार पाती है। जल छोड़कर और किस स्थान पर तैल-विन्दु फँस सकता है ?

विना न साहित्य विदा परत्र गुणाः कश्चित् प्रथते कवीनाम्

भालवते तत्समम्भसीव विस्तार मन्यत्र न तैल विन्दुः ।

परन्तु ऐसा क्यों होता है ? निश्चय ही कवि का रस-लोक अपने-आपमें

परिपूर्ण नहीं होता। उसे मनुष्य का आह्वक हृदय चाहिए। सहृदय चित्त ही उसका प्रानन्द ले सकता है। और फिर यह प्रश्न होता है कि कवि के काव्य की अच्छाई-बुराई का, उत्तमता-मध्यमता का निर्णायक कौन है? निश्चय ही साहित्यशास्त्र का पारंगत मनुष्य ही विवेचना करेगा कि कौन-सा काव्य अच्छा है, कौन-सा कम अच्छा और कौन-सा एकदम अच्छा नहीं। मनुष्य ही तो हम काव्य के कल्पलोक का पारंगत है। क्या प्रत्येक व्यक्ति को यह अधिकार है कि वह जिस किसी भी काव्य को बुरा कह दे? या फिर और सीधा प्रश्न यह है कि काव्य की अच्छाई-बुराई क्या हर प्रादम्यी अपनी-अपनी रमानुभूति के आधार पर बना सकता है? निश्चय ही नहीं। प्रत्येक व्यक्ति समान भाव से सम्बन्धित को नहीं समझ पाता, उसे समझने के लिए भी शिक्षा चाहिए, संस्कार चाहिए, माधन्य चाहिए। दुनिया में ऐसे उदाहरण बहुत हैं कि एक ही कवि को किसी ने बहुत उत्तम कहा है और किसी ने एकदम निकृष्ट। किन्ती जमाने में शेक्सपियर को बहुत प्रशंसा किया करते थे, उन्ही दिनों फ्रांस के लोग यह भी मानने को तैयार नहीं थे कि शेक्सपियर को नाटक के एक प्रसारक भी ज्ञान है। एक बार पुरस्कार के निर्णायकों में से एक ने एक पुस्तक पर अस्सी नम्बर दिये थे, दूसरे ने शून्य! ऐसे उदाहरण एक दो नहीं सँकड़ें खोजे जा सकते हैं। हिन्दी साहित्य एक पीढ़ी पहले बड़ी मरगर्मी के साथ विचार कर रहा था कि बिहारो ससार के श्रेष्ठ कवि है या देव? मजबूत छीनने की योग्यता किममें अधिक है और कल्पना की उड़ान में कौन किसे धकेल-कर ऊपर उड़ जाता है? कोई भी विचारक किसी से कम गम्भीर नहीं था, किसी के माथे पर कम शिकन नहीं थी और किसी की झुकुटि कम कुंचित नहीं थी। नितान्त हाल में न जाने कितने कवि प्रगतिवादी कहकर तेजी से अपनी ओर खींचे गये हैं और फिर सौगुनी तेजी से प्रतिक्रियावादी बहकर दूर फेंक दिये गये हैं—बहुत-बुद्ध रहीम के हरि की तरह जिन्होंने कमान की तरह एक बार अपनी ओर खींच लिया था और फिर दूर फेंक दिया था :

हरि रहीम ऐसी करी, ज्यों कमान सर पूरि।

खैचि अपनी ओर को, डारि दिए पुनि दूरि ॥

यह सब ठीक है। लेकिन फिर भी इन समस्त परस्पर-विरुद्ध जानेवाली सम्मतियों के होते हुए भी दूसरे तरह के उदाहरण हैं जो उलटी दिशा में सोचने को बाध्य करते हैं। फालिदास का 'शाकुन्तल' भारतीय सहृदयों के गले का हार रहा है, किन्तु उसका अत्यन्त नृतिपूर्ण अनुवाद समुद्रपार के सहृदय को बाचाल बना सका, जर्मनी के सर्वश्रेष्ठ कवि गेटे ने अपना सम्पूर्ण हृदय डालकर उसकी प्रशंसा की। 'पंचतन्त्र' की कहानियों ने देश की, धर्म की, संस्कृति की, भाषा की, सबकुछ की दीवाल को एक ही धक्के में धूलिसात् कर दिया है; उमर खय्याम की रूबायों ने विधि-निषेधों की अत्यन्त संकीर्ण सीमाओं को तोड़कर भी मनुष्य का हृदय जीता है; शेक्सपियर के नाटकों ने एकदम विरुद्ध सम्झी जानेवाली संस्कृतियों के उपासकों का मन हरण किया है। यह नहीं कहा जा सकता कि सुन्दर वस्तु केवल

व्यक्तियों के मन की कल्पना है। ग्रीस देश की मूर्तियाँ संसार के सभी पारस्विकों का आदर पा सकी हैं, नटराज की मूर्ति ने मूर्ति-पूजा के विरोधियों का भी हृदय गलाया है, ताजमहल और कोणार्क मन्दिर यद्यपि दो बिल्कुल विरुद्ध मनोभाव से उद्भूत हुए हैं, पर संसार के पारस्विकी मात्र उन्हें देखकर मुग्ध हुए हैं, भ्रजन्ता के चित्रों ने धर्म के मिथ्याभिमान का आवरण आसानी से दूर करके सहृदयों का सम्मान प्राप्त किया है, ईरान के गलीचों और पात्रों ने किस देश के सहृदयों को नहीं तरसा दिया? निश्चय ही सौन्दर्य का भी एक ऐसा समान मान है, जो व्यक्ति की मानसिक कल्पना नहीं है और न इस प्रकार की झूठी उन्मादना ही है जिसे अत्यन्त आधुनिक काल में श्रेणी-विशेष की चालवाजियों की उपज माना जाने लगा है। काव्य में भी एक प्रकार का सौन्दर्य होता है, जो सहृदय को प्रभावित करता है। वह सौन्दर्य क्या है, कैसे उत्पन्न होता है, किस प्रकार के मनुष्य के चित्त को आस्वादप्राप्ति बनाता है, ये प्रश्न माना भाव से विद्वानों के बौद्धिक विनोद को उकसाते रहे हैं। प्रश्नों का ताँता यहाँ समाप्त नहीं हो जाता; क्योंकि मनुष्य जो कुछ भी जानता है वह मनुष्य का अपना ही समझा हुआ सत्य है। उसे जितने इन्द्रिय प्रकृति ने दिये हैं उनके विषय कुछ थोड़े-से ही हैं; इन इन्द्रियायों को भी मनुष्य पूरी तरह से नहीं जानता। इनके अतिरिक्त यदि कुछ हो तो वह एकदम ही अज्ञान है। क्या मनुष्य की जानी हुई अत्यन्त सीमित परिधि में जो सत्य प्रकट हो रहे हैं वही चरम सत्य है? किसी दिन जब मनुष्य कम जानता था तब उसने मान लिया था कि सूर्य पृथ्वी के चारों ओर घूम रहा है। जब उसने कुछ अधिक जाना है तो मानने लगा है कि पृथ्वी ही सूर्य के चारों ओर घूम रही है। क्या ठिकाना है कि यही मनुष्य का अन्तिम निर्णय हो! जब जानी हुई दुनिया का यह हाल है तो अनजानी दुनिया की, इस विशाल विपुल व्योम के अन्तरवर्त्तों कोटि-कोटि अनजाने लोकों की तो बात ही करना बेकार है। शिलक ने ठीक ही कहा था कि यह मनुष्य-लोक ही साम का आश्रय है, पर प्रवाहण ने यह कहकर कि आकाश ही मनुष्य-लोक का आश्रय है, और भी बड़ी सचाई की ओर इशारा किया था, और भी बड़ी सचाई—जिसे हम सोच नहीं सकते। तो क्या फिर भी बड़ी या छोटी होती है, अच्छी या बुरी होती है, मसत या सही होती है? साधारणतः मनुष्य की बुद्धि इतना ही सोच पाती है कि सचाई सचाई है, वह एक ओर अविरोधी होती है, छोटी हो तो, बड़ी हो तो, सचाई सचाई है, शालिग्राम की बटिया क्या छोटी क्या बड़ी! परन्तु फिर भी सन्तोष नहीं होता।

परन्तु ये प्रश्न काव्यालोचना से प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं रखते। ये तत्त्वज्ञान के विषय हैं। यद्यपि आज तक कोई तत्त्ववेत्ता इन प्रश्नों का ठीक-ठीक उत्तर नहीं दे सका, लेकिन उत्तर देने के व्याज से उन्होंने कुछ-न-कुछ अच्छी अनुमितिभूलक प्रतिज्ञाओं की अवतारण की है और उनमें मचाई का पता सगे या न सगे—क्या गचमुच उमका पता लग सकेगा?—मनुष्य की तकवृत्ति को सन्तुष्ट करने साधक युक्तियाँ उद्भावित हुई हैं। तत्त्ववेत्ता इन अनुमितिभूलक प्रतिज्ञाओं को तत्त्वज्ञान

या सिस्टम या जगत्-प्रपञ्च की थ्योरी कहने में आनन्द पाते हैं और समस्त जागतिक व्यापारों को उन प्रतिज्ञाओं के साँचे में ढालना चाहते हैं। मनस्तत्त्व, सौन्दर्यतत्त्व और काव्य भी इनकी लपेट से नहीं बच पाते। फल यह होता है कि काव्य में अनेक प्रकार के ऐसे वादों का समावेश हुआ है जो वस्तुतः तत्त्ववादियों की अनुमितिभूलक प्रतिज्ञाओं की सन्तान हैं। अत्यन्त आधुनिक काल में यह प्रवृत्ति बड़े जोरों पर है।

यह तो मैं कैसे कहूँ कि प्राचीन काल में हमारे देश में यह बात थी ही नहीं। काव्यालोचना के क्षेत्र में यहाँ भी दार्शनिकों का प्रवेश हुआ था। महिमभट्ट नैयायिक थे और उन्होंने काव्य के रसबोध को भी अनुमान का विषय मिट्ट करवा दिया है। अभिहितान्वयवादी और अन्विताभिधानवादी मीमांसक भी काव्यचर्चा में थोड़ा-बहुत गर्मी ले आये थे, पर उनका मुख्य विषय अर्थ-निर्णय था, रस-मीमांसा नहीं। कुमारिल अभिहितान्वयवादी थे और प्रभाकर भट्ट अन्विताभिधानवादी। अभी तक यह नहीं सुना गया कि इन दोनों में से किसी ने काव्यार्थ पर विचार किया था। इनका विषय वैदिक अर्थ था। परन्तु इनके विचार बहुत युक्तिपूर्ण थे और परवर्ती आलंकारिक इनके मर्तो की उपेक्षा नहीं कर सकते थे। इसलिए इनका मत आलंकारशास्त्र का आलोच्य होने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि इन्होंने काव्यविचार को सीधे अपना लक्ष्य बनाया था। अभिनवगुप्त कश्मीर के शैव दर्शन के आचार्य थे। उनका मत निश्चय ही एक विशेष दृष्टि-वाले दार्शनिक का विचार है। मम्मट ने उनको ही सबसे बड़ा सम्मान देकर उनके मत के पक्ष में अपना झुकाव दिखाया था। बहुत थोड़े अन्तर के साथ पण्डितराज जगन्नाथ ने भी इनका मत मान लिया था। परन्तु चाहे मम्मट और अभिनवगुप्त की भाँति यह मान लें कि अज्ञानरूप आवरण से रहित जो चैतन्य है उससे युक्त इत्यादि स्थायी भाव ही रस हैं, या पण्डितराज की भाँति यह मान लें कि इत्यादि से युक्त आवरणरहित चैतन्य ही रस है, दर्शन का प्रभाव स्पष्ट लक्षित होता है। दोनों मतों में जो भेद है वह दो दृष्टिकोणों के कारण। एक में चैतन्य विशेषण, इत्यादि विशेष्य और दूसरे में इत्यादि विशेषण है, चैतन्य विशेष्य। पण्डितराज का मत शांकर अद्वैत से प्रभावित है और बाद में चलकर इस मत ने अन्य आलंकारिकों को भी प्रभावित किया है। इस प्रकार काव्यालोचना के क्षेत्र में थोड़ा-बहुत दर्शन का प्रभाव इस देश में भी पड़ा है, पर दार्शनिकों ने इस क्षेत्र को सम्पूर्ण रूप से हथिया कर भी नहीं लिया। आज नाना प्रकार की समस्याओं ने मनुष्यजीवन को चंचल बनाया है, वे दर्शन को नयी सावधानी देती रहती हैं और दर्शन के माध्यम से उन समस्याओं का समाधान खतानेवाले बाद काव्यालोचना के क्षेत्र में उतरते हैं। इसीलिए आज काव्य की आलोचना करते समय मनुष्य उन सब बातों की आलोचना करता है जो किसी भी तत्त्वज्ञान की पोथी में पाये जा सकते हैं—मनस्तत्त्व, जीवविद्या, प्रजननशास्त्र, भौतिकविद्या, कानून, अर्थशास्त्र, और ऐसे ही अनेक विषय काव्यालोचना के विषय होते जा रहे हैं। छूटता है केवल

एक ही विषय, काव्यगत रसानुभूति, क्योंकि वस्तुतः रसवस्तु मनुभव की चीज है, विवेचना की नहीं। कहते हैं, एक बार श्रीकृष्णचन्द्र ने श्रीवेश धारण करके राधिका के प्रेम की परीक्षा लेनी चाही थी। राधा ने उनके प्रश्नों का उत्तर देते हुए कहा था कि 'ऐ मयी, जो व्यक्ति प्रेमानुभूति को जानने की इच्छा रखता है—ज्ञान द्वारा उसे प्राप्त करना चाहता है—उसे वेदना (अनुभूति) को समझना एक वेदना (पीडा) ही है। प्रेम तो कुछ ऐसी वस्तु है जो विवेचना करने में घनघन हो जाता है और नहीं विवेचना करने में भी अविदित ही रह जाता है।'

यो वेदयेद्विविधेषु सगि वेदनं यत् या वेदना तदसिर्ष मनु वेदनैव।

प्रेमा हि कोऽपि पर एव विवेचने मत्पन्तदं ध्यात्यनमसावविवेचनेऽपि॥

यह ठीक है, पर 'अलमसावविवेचनेऽपि' ही मनुष्य का बड़ा परिचय है। मत्स-

मात्र मनुभयगम्य वस्तु है, फिर चाहे वह गणितज्ञ की पेंसिल की नाक से निजला हो या संगीतज्ञ के मितार की झूलार में। परन्तु मनुष्य उसको बुद्धिपरक विवेचना देने में हिचका नहीं है—'मय जानत प्रभु प्रभुता मोई। तदपि कहे बिन रहान कोई।' क्योंकि कहे बिन रह जाना मनुष्यत्व का विरोधी है। अनुभूति की बुद्धि-विवेच्य अवश्य है। कभी-कभी यद्वात गलत ढंग से समझी जाती है। यह विश्वास किया जाता है कि मनुष्य की आन्तरिक अनुभूति से जो बातें जानी जाती है वह और होती है और तर्क में जो बातें जानी जाती हैं वह और होती हैं। दोनों मानो दो जगत् हैं, जिनका परस्पर कोई सम्बन्ध ही नहीं है। साहित्य-जैसी सुकुमार वस्तु के लिए कार्य-कारण-परस्परामूलक तर्कभावना एकदम बेकार चीज है और न्याय जैसे कठोर शास्त्र के लिए अनुभूतियों का कोमल तन्तु उतना ही निरर्थक है जितना हाथी की दाँधने के लिए कच्चा घागा। यही समझकर श्रीहर्षकवि को उनके विरोधी नैयायिक पण्डितों ने सुकुमारशास्त्र का जानकार कहकर उपहास किया था। श्रीहर्षकवि को यह बात स्वीकार नहीं थी। उनका मत था कि मूल वस्तु है ज्ञान की सक्रिय प्रतिभा। जो लोग समझते हैं कि तरुण दम्पतियों का प्रेम कण्टकाकीर्ण वनस्थली में शिथिल हो जाता है और सुख-मय प्रासाद में दृढ़ हो जाता है, वे भोले हैं। प्रेम हो तो बाह्य परिस्थितियों कुछ बना या बिगाड़ नहीं सकती। सक्रिय प्रतिभा हो तो कोई भी शास्त्र बुद्धि-बिलास का विषय हो सकता है। श्रीहर्ष ने विरोधी नैयायिक पण्डितों को दृष्ट भाषा में उत्तर दिया था :

साहित्ये सुकुमारवस्तुनि दृढन्यायग्रहप्रयिते
तर्कं वा भयि सविधातरि स्वयं लीलायते भारती।
शैव्या वास्तु मूढतरच्छदवती दर्भाकुरैः सवृता
भूमिर्वा हृदयगमो यदि परिस्तुल्या रतियोपिताम्॥

यह सत्य है कि कुछ विषय आन्तरिक अनुभूति के क्षेत्र में आते हैं और कुछ दूसरे विषय बाह्य वस्तुओं की सामंजस्यविधायिनी तर्कता के क्षेत्र में, परन्तु सर्वत्र एक ही वस्तु दोनों को समझती और प्रकाश करती है—मनुष्य की बुद्धि।

मानवीय चेतना के एक किनारे है भाव और दूसरे किनारे है तथ्य । एक काव्य को, संगीत को, कला को माध्यम बनाकर प्रकाशित होता है; दूसरा दर्शन को और विज्ञान को । दोनों एक-दूसरे से विच्छिन्न नहीं है । एक को छोड़कर दूसरा रह नहीं सकता । तथ्य भी भाव के सहारे राडा है और भाव तो तथ्य के बिना एकदम नंगहा हो जाता है । श्रीहर्षकवि का मत चाहे एक ही व्यक्ति को आश्रयरूप में देने से स्वीकार करने योग्य न जान पड़े, पर मनुष्यजाति को आश्रयरूप में देखकर यदि डग पर विचार किया जाय तो वह मोनह आने मन्थ है । कैसे ? देखा जाय ।

तथ्य को ममभनेवाली बुद्धि चेतना के उस किनारे पर कारागार करती है जो बाह्यजगत् को द्रष्टा की अनुभूतियों से यथासम्भव असम्पुक्त रखती है । मनुष्य में वह विषयप्रधान दृष्टि की प्रतिष्ठा करती है । विषयी यानी द्रष्टा के भावों में विषय यानी द्रष्टव्य जितना ही स्वतन्त्र, असंयुक्त और निमित्त रहेगा, वह उतना ही तथ्यमूलक होगा । परन्तु बाह्य-जगत् के सभी विषय एक ही साथ इस तथ्यानु-धाविनी दृष्टि के लक्ष्य नहीं बनते । द्रष्टा ही उन वस्तुओं को बाह्य-जगत् से चुनता है और उनके विश्लेषण में तथ्य-जगत् का पता लगाता है । इस प्रकार रसायन-विज्ञान या पदार्थ-विज्ञान एकदम द्रष्टृनिरपेक्ष विद्या नहीं कहे जा सकते, फिर भी यह ठीक है कि विज्ञानों का आदर्श द्रष्टृनिरपेक्ष होना ही है । विज्ञान, द्रष्टृनिरपेक्ष तथ्य का अनुसन्धाता है, गणित इस प्रकार की चेतना के सबसे पहले किनारे का विषय है । अन्यान्य विज्ञानों में लौकिक जगत् की जानकारी आयस्यक होती है और इसीलिए द्रष्टा या विषयी के कुछ भावों के लिप्त होने की आशंका बराबर बनी रहती है पर गणित में लौकिक वस्तुओं की जहरत कम-से-कम होती है; इसीलिए गणित सबसे अधिक द्रष्टृनिरपेक्ष विज्ञान है, और कम-से-कम द्रष्टृ-सापेक्ष । ठीक इसी प्रकार चेतना के उस किनारे पर संगीत और साहित्य है जहाँ बुद्धि अन्तर्जगत् के भाव को लेकर काम करती है । परन्तु यह भी तथ्य को छोड़-कर नहीं रह सकते ।

साहित्य का और अन्य ललित कलाओं का मर्म ही प्रकाश करना है । ये तथ्य के पात्र में सुरक्षित भाव को ही आस्थाद योग्य बनाते हैं । हम पहले ही कह आये हैं कि संगीत कम-से-कम विषय-सापेक्ष विद्या है । काव्य उससे अधिक किन्तु अन्य साहित्यांगों से कम विषय-सापेक्ष है । यदि साहित्य का एक छोटा-सा क्षेत्र चेतना के अन्तर्मुखी परले किनारे की ओर बना दिया जाय तो काव्य उगमें संगीत की ओर अर्थात् चेतना के विषय-आपेक्ष और विषय-निरपेक्ष किनारों की ओर रहेगा और उपन्यास उसके विरुद्ध दूसरी ओर रहेगा । उपन्यास और काव्य में यह मौलिक अन्तर है कि उपन्यास मौजूदा परिस्थिति को भूलकर भविष्य की कल्पना नहीं कर सकता, जबकि काव्य वर्तमान परिस्थिति की या ज्ञात तथ्य की सर्वाधिक नयी परिणति की सम्पूर्णतः अपेक्षा करके भी अपने आदर्श गढ़ सकता है । यही कारण है कि उपन्यासकार तथ्य को नहीं छोड़ सकता, वह वर्तमान से भ्रान्त नहीं भूँद

सकता—यहाँ तक कि पुराने ऐतिहासिक कथानक को आश्रय करने पर भी वह आधुनिकतम ऐतिहासिक अनुसन्धान की बात मन में बराबर बसाये रहकर ही आगे बढ़ सकता है। वह कवि की भाँति जमाने के आगे रहने का दावा नहीं करता। काव्य दुनिया की छोटी-से-छोटी तुच्छता को भी महिमामण्डित कर सकता है, पर उपन्यासकार तुच्छता को तुच्छता मानकर ही कारवार करता रहता है। यह सम्पूर्ण रूप से नये यन्त्रयुग की उपज है और इस युग के सम्पूर्ण दोष-गुणों को लेकर ही इसका जन्म हुआ है। नये युग की कसौं ने इसकी भाँग बढ़ायी है और उन्हीं ने इसकी पूर्ति का साधन भी जुटाया है। यह गलत धारणा है कि उपन्यास और कहानियाँ संस्कृत की कथा और आख्यायिकाओं की सीधी सन्तान हैं। कथा और आख्यायिका नाममात्र के गद्य हैं। उनमें वह भंकार है जो छन्द का प्राण है। वे काव्य की श्रेणी में पड़ती हैं। यह भंकार आधुनिक कविता का प्राण भले हो, उपन्यास में यह दुर्लभ है। उपन्यास तथ्य-जगत् से बहुत अधिक सम्पृक्त है। वह विषुद्ध गद्य-युग की उपज है। उसकी प्रवृत्ति में गद्य का सहज स्वच्छन्द प्रवाह है। उपन्यास में दुनिया जैसी है उसे वैसी ही चित्रित करने का प्रयास प्रधान होता है। कथा-आख्यायिकाओं का लेखक पुराने कवि की भाँति कल्पना द्वारा एक रसमय लोक का निर्माण करता है। वस्तुतः कथा-आख्यायिकाएँ काव्य के पास पड़ती हैं और उपन्यास तथ्यप्रधान जगत् के पास। उपन्यास और कहानियाँ आज के सबसे मजबूत साहित्यांग हैं। इसका कारण यह है कि उपन्यासकार और कहानीकार का अपना एक मत होता है, काव्य की भाँति वह भावावेग द्वारा अन्तर्जगत् की अनुभूति को उतना नहीं जमाता बल्कि बाह्य जगत् के तथ्यान्वेषण के कारण उत्पन्न समस्याओं के बारे में अपना निश्चित मत व्यक्त करता है। वैयक्तिक स्वाधीनता के नाम से परिचित आधुनिक डेमोक्रेटिक भावना का सर्वोत्तम रूप उत्तम उपन्यासों की आश्रय करके प्रकट हुआ है। इसकी नींव उन वस्तुओं पर रखी हुई है जो गम्भीर भाव से निरन्तर ही हमारी सामान्य मनुष्यता की कठिनाइयों और द्वन्द्वों को प्रभावित करती रहती हैं। उपन्यासकार के रचनाकौशल, घटना-विन्यास का चालुपन और तथ्यात्मक जगत् की समस्याओं में सीधे घुसनेवाली भेदक निजी दृष्टि—इन तीनों गुणों के कारण उपन्यास आज इतना लोकप्रिय साहित्यांग बन गया है। नाटक में भी ये गुण होते हैं, पर नाटक विषुद्ध साहित्य नहीं होता अर्थात् शब्द और प्रपञ्च की मिर्च परस्परस्पर्धी चाहता तक ही रहकर रससृष्टि नहीं कर सकता, उसके लिए रंगमंच की जरूरत होती है।

किन्तु कविचित्त की गम्भीर अनुभूति सुन्दर रूप लेकर भाषा में अपनी महिमा प्रतिष्ठित करना चाहती है। प्रेम अपने को सँजोना-सँवारना चाहता है। प्रेम में उसका जो आनन्द है उसे बाहर के जगत् में सौन्दर्य के भीतर वह प्रतिष्ठित करना चाहता है। वस्तुतः काव्य चेतना के उस संवेदनात्मक स्पन्दन का परिणाम है जो बाह्य जगत् के ज्ञान तथ्यों के आधार पर और अन्तर्जगत् के परिचित भावावेग-साधनों के सहारे कविचित्त की मर्मानुभूति को समस्त सहृदयों के हृदय में

संचारित करता है। उसका आधार तथ्यों की दुनिया है। भाव जब तथ्य से युक्त होता है, तभी साधारण सत्य होता है। श्रीमती महादेवी वर्मा ने आधुनिक विषय-प्रधान कविताओं का विश्लेषण करते हुए छायावाद की तीन विशेषताओं पर जोर दिया है: (1) व्यक्तिगत अनुभव में प्राणसंचार, (2) प्रकृति के अनेक रूपों में एक महाप्राण का अनुभव, और (3) ससीम और अससीम का ऐसा सम्बन्ध जिसमें अलौकिक व्यक्तित्व का आरोप हो। किन्तु महादेवीजी बताती हैं कि मनुष्य-मनुष्य के बीच जो रागात्मक सम्बन्ध है, उनमें जब तक "अनुराग-जन्य आत्म-विमर्जन का भाव नहीं घुल जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते। परन्तु मनुष्य के हृदय का अभाव तब तक दूर नहीं होता जब तक वह सरसता सीमाहीन के प्रति न हो।" इन बातों का विश्लेषण किया जाय तो यह स्पष्ट होगा कि भाव को तथ्य से एकदम असम्पृक्त रखकर काव्य नहीं बन सकता। यद्यपि विषय-प्रधानता काव्य में अवश्य रहती है, पर काव्य के अनेक ऐसे भेद भी हैं जिनमें विषय कम महत्वपूर्ण नहीं होता। ऐतिहासिक महाकाव्य, काव्य, वर्णनात्मक वीरगाथाएँ आदि बाह्य जगत् के तथ्य से निर्लिप्त नहीं रह सकती, पर उपन्यास इनमें सबसे अधिक तथ्या-श्रयी है। इससे थोड़ा ही सटा हुआ तथ्योन्मुख साहित्य आत्मकथा का है जिसका एक पैर साहित्य में और दूसरा इतिहास में होता है।

लेकिन मूल बात जो हम कहना चाहते हैं, वह यह है कि काव्य और विज्ञान एक ही मानवीय चेतना के दो किनारों की उपज हैं। वे परस्पर-विच्छिन्न नहीं हैं, परस्पर-विरुद्ध तो नहीं ही हैं। मनुष्य की एक ही चेतना से दोनों की स्थिति है। इसलिए ऐसा तो नहीं हो सकता कि एक की अच्छाई-बुराई का निर्णय यदि आसानी से होता है तो दूसरे की अच्छाई-बुराई का निर्णय हम ही नहीं सकता। कोई-न-कोई एक सामान्य मापदण्ड अवश्य है। विज्ञान के विभिन्न क्षेत्रों में काम करनेवाले वैज्ञानिक तथ्य-जगत् के नये-नये तत्त्व बराबर आविष्कार करते रहते हैं। एक क्षेत्र का वैज्ञानिक दूसरे क्षेत्र के वैज्ञानिक द्वारा आविष्कृत तथ्य की बात नहीं सोचता। वह बिस्कुल ही विचलित नहीं होगा यदि उसका आविष्कार किसी ऐसी बात का समर्थन करे जो दूसरे क्षेत्र के वैज्ञानिक के आविष्कृत तथ्यों से एकदम उलटी पड़ती हो। इसमें विज्ञान की कोई शिकायत नहीं है परन्तु यह बताने की जरूरत फिर भी रह जाती है कि इन विभिन्न वैज्ञानिक अनुसन्धानों में सामंजस्य कैसे स्थापित किया जाय। सामंजस्य का खोजना आवश्यक है। मनुष्य के आविष्कृत सत्य को मनुष्य के ही आविष्कृत अन्य सत्यों का विरोधी नहीं होना चाहिए, क्योंकि वह वस्तुतः एक ही चेतना के परिणाम है। तत्त्वज्ञान का शास्त्र यही कार्य करता है। जिस प्रकार तथ्यात्मक जगत् के साधक विभिन्न क्षेत्रों में काम करते हुए परस्पर विच्छिन्न और कभी-कभी परस्पर-विरुद्ध जानेवाले परिणामों को खोज निकालते हैं, उसी प्रकार भाव-जगत् में विचरण करनेवाले कवि, चित्रकार, नाटक-कार और संगीत-विशारद विभिन्न क्षेत्रों में विचरण करते हुए ऐसी सौन्दर्य-प्रेरणाओं का सन्धान पाते हैं जो साधारण मनुष्य की समझ के लिए जटिल हो

जाते हैं। सौन्दर्यशास्त्र का आलोचक इन्हीं परस्पर-असम्बद्ध और विच्छिन्न-सौ लभनेवाली रसप्रेरणा के स्रोतों में सामंजस्य खोजता है। यह भी तत्त्वज्ञान का ही विषय है। धर्म-विज्ञान पहले से ही एक ऐसी सत्ता में विश्वास कर लेता है जो इस मनुष्यदृष्ट जगत् को अंशमात्र से व्याप्त करके चला रही है। सुना है, इधर हाल में पदार्थ-विज्ञान के नये आविष्कारों ने तत्त्वज्ञानियों की पुक्तिमर्मागत समझी जानेवाली कार्य-कारण-परम्परा पर गहरी चोट मारी है और पदार्थविज्ञान की पूर्ति के लिए धर्म-विज्ञान द्वारा अनुभावित किसी लोकोत्तर विश्वास की आवश्यकता महसूस की जाने लगी है।

लेकिन तब: किम्? यदि यह मान ही लिया गया कि ये सारी बातें मनुष्य की एक ही चेतन सत्ता के विलास मात्र हैं जिन्हें साहित्य कहते हैं, कला कहते हैं, विज्ञान कहते हैं या गणित कहते हैं, तो क्या हुआ? गणित या पदार्थविज्ञान की उपयोगिता तो समझ में आ जाती है, साहित्य की क्या उपयोगिता हो सकती है? दूसरे शब्दों में यह प्रश्न हुआ कि साहित्य पढ़ने से मनुष्य को कुछ जीवन में न पाने से सफलता या असफलता मिलती है या नहीं? और फिर यह असफलता या सफलता काव्य या अन्य साहित्यांगों के उत्कर्ष या अपकर्ष की कसौटी है या नहीं? मनुष्य ने जो अपने अनुभवों की दुनिया बनायी है उसी के हिसाब से उसने भले या बुरे, सुन्दर या असुन्दर की कल्पना भी बना ली है। यह कल्पना क्या कल्पना-भर ही है या इसकी कुछ उपादेयता या भवार्थता भी है? सब प्रश्नों को समेटकर संक्षिप्त किया जाय तो मूल प्रश्न यह है कि किस बात से हम निश्चय कर सकते हैं कि कोई वस्तु अच्छी है या बुरी है और वह कसौटी साहित्य पर किस प्रकार लागू होती है। इतना शुरू में ही मान लेना चाहिए कि सबकी एक कसौटी होनी चाहिए, यह नहीं कि विज्ञान के लिए एक हो और कला के लिए दूसरी और तत्त्ववाद के लिए तीसरी; क्योंकि जब सभी मनुष्य-चेतना की ही उपज हैं तो उनमें कोई समानता तो होनी ही चाहिए।

जब कभी मैं इस मनुष्य की उत्पत्ति की बात सोचता हूँ तो अपने रक्तवर्णों में एक अपूर्व भनभनाहट अनुभव करता हूँ। आप मेरी इस दुर्बलता को क्षमा करेंगे। पर मैं इस बात को सोचे बिना रह नहीं सकता। यह मुझे समस्त सत्यो का सत्य जान पड़ता है। न जाने किस पुण्यक्षेत्र में, किसी अज्ञात काल के अज्ञात युद्ध में हमारा यह ग्रहपिण्ड, जिसका नाम पृथ्वी दिया गया है, सूर्यमण्डल से टूट गया था। उस समय यह ज्वलन्त गैसों में भरा हुआ था। शुरू से अन्त तक केवल ताप से परिपूर्ण इस घटित धरित्री-खण्ड के किस कण में जीवतत्त्व वर्तमान था, कोई नहीं जानता। उसके बाद लाखों वर्ष तक यह पिण्ड ठण्डा होता रहा, चक्कर मारता रहा, दुर्दान्त वेग से दौड़ता रहा। खिलाड़ी के इशारे पर नाचनेवाले सरकस के घोड़े की तरह यह चक्कर काटता रहा। लाखों वर्षों तक तप्त घातुओं की लहाछेठ वर्षा होती रही, लाखों वर्ष धरित्री का ऊपरी भाग घसकता, मसकता रहा, लाखों वर्ष इसकी पपड़ी ठण्डी होती रही। तब से आज तक यह विचित्र धरित्री-पिण्ड विपुल

आकाश में निस्महाय घूम रहा है। कोई भी परवल्यमार्गी घूमकेतु इसे एक ही घांके में घूर्ण-विचूर्ण कर दे सकता था और आज भी कर दे सकता है, कोई भी प्रतिपरवल्य-गन्धी परिप्राजक पिण्ड इसे चुम्बक की भाँति सटाक से खींचकर निगल ले सकता था और निगल ले सकता है, पर ऐसा कुछ नहीं हुआ। दुर्दान्त वेग कम हो गया, तप्त घातुओं की लहाछेह वर्षा रूक गयी, घसकन-भसकन का उत्पात शिथिल हो गया। और सबसे आश्चर्य की बात यह हुई कि एक एकदम नवीन वस्तु का आविर्भाव हुआ—जीवकण ! न जाने कब से जीवतत्त्व उन तप्त घातुओं में छिपा हुआ अनुकूल अवसर की प्रतीक्षा में बैठा हुआ था। समस्त जड-शक्ति के मस्तक पर पैर रगकन जब वह मृदुल तृणाकुर के रूप में पैदा हुआ, तो पृथ्वी के इतिहास में अघटित घटना हो घटी थी। जडशक्ति में सबसे अधिक शक्ति-शाली थी महाकर्प की शक्ति—प्रैविटेशन पावर। नगण्य तृणाकुर ने उसकी प्रतिभा नहीं मानी, वह सिर उठाके खड़ा हो गया। महाकर्प की शक्ति उसे नीचे नहीं खींच सकी, नहीं खींच सकी। तब से आज तक वह उम वस्तु को नीचे नहीं खींच सकी है जिसमें प्राण है। जीवतत्त्व की ऊर्ध्वगामिनी वृत्ति आज तक समस्त जड़तत्त्वों को परास्त करके विराज रही है।

जीवतत्त्व विकसित होता गया, एक कोश से अनेक कोशों में, सरल सघात से जटिल समूह के रूप में, कर्मेन्द्रियप्रधान जीवों से ज्ञानेन्द्रियप्रधान जीवों के रूप में और अन्त में उसमें मनुष्य के रूप में अपने को प्रकट किया। मनुष्य उसकी अन्तिम परिणति है। पण्डितों ने देखा है कि मनुष्य तक आते-आते प्रकृति ने अनेक प्रयोग किये हैं, कितने ही जीव-ऐसे बनाये जिनका नाम भी अब नहीं बच रहा है। इस प्रयोगशाला में प्रकृति ने न जाने कितने प्रयोग किये हैं। एक वृक्ष बनाने के लिए उसने एक हजार बीज बनाये हैं। यह विशाल फिजूलखर्ची क्या व्यर्थ है? यह अद्भुत रचना-कौशल क्या अन्य प्रवेष्टा का फल है? यह असंख्य प्रयोग क्या राह भूने व्यक्ति के प्रयास हैं? या योजना बनानेवाली किसी बुद्धि के अभाव के परिचायक हैं? मनुष्य को यहाँ तक ले आने में क्या केवल संयोग ने काम किया है या किमी अज्ञात महाशक्ति का इशारा काम कर रहा है? कौन बतायेगा कि इतनी वरदायी प्रकृति ने किस उद्देश्य की सिद्धि के लिए सही है?

मनुष्य के आने के पहले प्रकृति अपने-आप लुढ़कती-पुढ़कती, घिसटती-घसटती चल रही थी। मनुष्य ने उसके कार्य-कारण-परम्परा की नीरन्ध्र ठोस भूमिका में दरार किया। उसने इच्छाशक्ति को प्रवेश कराया। अब तक जो कुछ जैसा था, होने को बाध्य था। मनुष्य ने कहा, जैसा है वैसा नहीं, जैसा होना चाहिए वैसा ! यही में सृष्टि का नया अध्याय शुरू हुआ। मनुष्य प्रकृति के आदेश को न मानकर वह रास्ता ढूँढ़ने लगा जिसमें प्रकृति उसकी इच्छा की अनुवर्तिनी हो। वह विजयी हुआ। उसके इशारे पर प्रकृति चलने लगी। मित्रो, यह रक्तकण को भनभना देने-वाली वार्त्ता नहीं है, इससे अधिक उल्लास और उत्कम्प पैदा करनेवाली बात और क्या हो सकती है ?

जो जैसा है उसे वैसा ही मान लेना मनुष्यपूर्व जीवों का सहाय या, पर जो जैसा है वैसा नहीं, बल्कि जैसा होना चाहिए वैसा करने का प्रयत्न मनुष्य की अपनी विशेषता है। इसमें प्रयत्न की आवश्यकता होती है। प्रयत्न करना मनुष्य का स्वाभाविक धर्म है। पशु में और मनुष्य में बहुत-से सामान्य धर्म हैं। मनुष्य उतनी दूर तक पशु ही है जितनी दूर तक वह केवल आदिम सहजात मनोवृत्तियों और असंगत तथा अविविक्त मयोगों से चालित होता है। लोभ सहजात मनोवृत्ति है, वह पशु और मनुष्य में समान है, पर आदर्य, पर-दुःख-मवेदन उसमें नहीं होते। यह मनुष्य की अपनी विशेषता है। स्वायं के लिए लड़ पड़ना मनुष्य और पशु में समान है, पर दूसरे के लिए अपने को उत्सर्ग कर देना, अपने कष्ट सहकर भी दूसरे को सुविधा कर देना मनुष्य की अपनी विशेषता है। इसी प्रकार आहार, निद्रा आदि पशु-सामान्य धरान्त में जो ऊपर की चीज है, जो संयम से, आदर्य से, तप से और त्याग से प्राप्त होती है, वह मनुष्य की अपनी विशेषता है। यही मनुष्य की मनुष्यता है। फिर मनुष्य विवेकी है, वह प्रकृति के नियमों का विरूपण करता है और इस प्रकार उनका उपयोग करता है जिससे वह नयी सृष्टि कर सके। विवेक, कल्पना, आदर्य और संयम मनुष्यता है और इसके विरुद्ध जानेवाले मनोभाव मनुष्यता नहीं है।

परन्तु क्या प्रमाण है कि मनुष्य ने जो कुछ सोचा है या किया है, वह सबकुछ ही वैसा है जैसा होना चाहिए? या फिर क्या सबूत है कि जिन बातों को हमने मनुष्यता कहा है वे निश्चित रूप से उनसे अच्छे ही गुण हैं जिन्हें हमने मनुष्यता नहीं कहा है? हम यहाँ जो कुछ देख रहे हैं, जो कुछ सोच रहे हैं, जो कुछ समझ रहे हैं और वे सभी बातें जिन्हें हम भविष्य में जानेंगे, मनुष्य की दृष्टि से देखा हुआ मनुष्य की अपनी श्रुति-विश्रुतियों से परिभावित मानव-सत्य हैं। यह कोटि-कोटि योजनाओं में विस्तृत विशाल ग्रहण्ड-निकाय भी मनुष्य का सत्य है और यह अत्यन्त सूक्ष्म तर्क-वितर्क, ज्ञान-वैराग्य, रस-भाव, तथ्य-मत्य सब मनुष्य की आँखों से देखा हुआ मानव-सत्य है। केंकड़ा तिरछा चलता है। एकबार केंकड़े के बच्चे ने अपनी माँ से पूछा कि 'माँ, मनुष्य के बच्चे तिरछा क्यों चलते हैं?' माँ ने उत्तर दिया, 'उनका स्वभाव ही ऐसा है।' केंकड़े की दृष्टि से मनुष्य की चाल तिरछी है, क्योंकि केंकड़े का जगत् केंकड़े का अपना सत्य है। मनुष्य की दृष्टि में केंकड़े की चाल तिरछी है, क्योंकि यह मनुष्य-दृष्ट तथ्य है। दोनों में कौन ठीक है?

वस्तुतः यह प्रश्न उतना महत्वपूर्ण है नहीं, जितना ऊपर-ऊपर से दिखायी देता है, क्योंकि चाहे भलाई-बुराई कहिए या सुन्दर-असुन्दर कहिए या नैतिक-अनैतिक कहिए, ये सारी धारणाएँ मनुष्य-दृष्ट जगत् की हैं। इसलिए जब हम इन बातों के माध्यम से सोचना पड़ता है तो वस्तुतः हम माननीय जगत् की ही बात सोचते रहते हैं। इसलिए जब हम अच्छा या बुरा, सुन्दर या असुन्दर, नीतिसंगत या अनैतिसंगत बात करते हैं तो वस्तुतः मनुष्य-दृष्ट तथ्यों और भावों के सामंजस्य या असामंजस्य की ही बात करते हैं। मनुष्य में दो भाव हैं—जड़ भाव और चेतन

भाव । जड़ उसे नीचे की ओर खींचता है, गतिहीन बनाता है और चेतन उसे ऊपर की ओर ले जाता, गति देता है । चेतन में भी कुछ मनुष्य-पूर्व सस्कार है जो उसकी स्वायंमय वृत्ति को रूप देते हैं और कुछ मनुष्य-संचित सस्कार हैं जो उसे छोटी स्वायं-सीमा को छोड़कर दूसरों के साथ एक करते हैं । मनुष्य जितना ही अधिक 'मनुष्य' होता है, उतना ही अधिक वह दूसरों के साथ अपना तादात्म्य स्थापित कर सकता है और इसको अन्तिम तर्कसंगत परिणाम तक ले जाया जाय तो कह सकते हैं कि 'एकत्व' की अनुभूति ही मनुष्य की चरम मनुष्यता है । यह देखा गया है कि व्यक्तिगत सुख-सुविधा के लिए मनुष्य जिन बातों के भाव को बहुमान देता है, अभाव से विचलित होता है, उन्हें वह उस समय एकदम तुच्छ समझता है जब दूसरों के प्रति समवेदना से आकृष्ट होकर अपने-आपकी बलि देने को तैयार हो जाता है । साधारण अर्थ में जिसे दुःख माना जाता है, उसे वह उस अवस्था में सुख मानता है । दुनिया के समस्त व्यवहारों का अर्थ ही उसकी दृष्टि में भिन्न हो जाता है । यह समवेदना एक अपूर्व द्रावक रस है । समस्त खलित कलाओं का यह प्राण है । इसके संस्पर्श में आकर दुःख दुःख नहीं रहता, सुख सुख नहीं रहता । समस्त मनोभाव ज्यों-के-त्यों रहते हैं, पर उनकी अनुभूतियाँ एकदम बदल जाती हैं । मनुष्य का यह निजी धर्म है । 'भागवत' में यह बताया गया है कि धन से, प्राण से, मन से, वचन से, कर्म से मनुष्य अपनी बेह के लिए, पुत्र-पौत्रादि के लिए उन्हें सम्पूर्ण मानव-समाज से अलग समझकर जो कुछ भी करता है वह असत् होता है, परन्तु इन्हीं स्पूल वस्तुओं से और रागप्रवण मनोवृत्तियों से जब वह समस्त मनुष्य को एक समझकर, अपृथक् समझकर कर्म करता है तो वह 'सत्' हो जाता है, क्योंकि ऐसा कर्म किसी खण्ड-तथ्य की नहीं बल्कि 'पूर्ण' की सेवा में नियुक्त होता है और स्नेहरस से सबके भूल का सेवन करता है :

यद् युज्यतेऽमुवशुक्रमनोवबोभिर्देहात्मजादिषु नृभिस्तदसत् पृथक्त्वात् ।

तैरेव सद्भवति चेत् क्रियतेऽपृथक्त्वात् सर्वस्य तद्भवति भूलनिर्पेचन मत् ॥

—भा., 8-9-29

सो, यह मनुष्य की एकत्वानुभूति ही मनुष्य की चरम मनुष्यता है । जब अपने को दलित द्राक्षा के समान निचोड़कर—समस्त सुख-दुःखों की तेज-वाती में जलाकर—मनुष्य अपने-आपको 'महा एक' की समर्पण करता है तो वह 'मनुष्य' बनता है । उसका सम्पूर्ण जीवन चरितार्थ होता है । जहाँ यह भाव नहीं है, जहाँ कहीं मनुष्य अपने को, निर्दलित इक्षुदण्ड की भाँति, सुख-दुःख की चक्की में पीसकर अपना जीवन-रस सबके सुख के लिए दे सका है वही उसका श्रेष्ठ रूप प्रकट हुआ है, जहाँ ऐसा नहीं हो सका वहाँ उसका श्रेष्ठ रूप भी प्रकाशित नहीं हुआ । मनुष्य का श्रेष्ठ रूप में प्रकट होना ही उसका स्वाभाविक धर्म है । स्वाभाविक का अर्थ महाज्ञात आदिम मनोभाव नहीं समझना चाहिए । प्रयत्न करना मनुष्य का स्वभाव है और उसका स्वाभाविक धर्म प्रयत्न का विरोधी नहीं हो सकता । मनुष्य में कुछ पशु-सामान्य आदिम मनोवृत्तियाँ हैं जो धनायास हो, थोड़ी-सी उत्तेजना पाते ही

विचारक वैज्ञानिक हैं, उन्होंने मनोजगत् के जिन रहस्यों का उद्घाटन किया है, उन्हें तथ्यात्मक जगत् का ही रहस्य समझना चाहिए। ये चरम सत्य नहीं हैं, यद्यपि कभी-कभी इन्हें अन्तिम सत्य मानकर साहित्य लिखने का प्रयत्न होता रहता है।

यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि तथ्य-जगत् से गाढ़ भाव से सम्बद्ध होने पर भी साहित्य का सबसे अधिक सम्बन्ध मानसिक जगत् से है। इसलिए इसमें कोई आश्चर्य नहीं कि आज के मनोविज्ञान के नवीन आविष्कारों ने हमारे तरुण साहित्यकारों को अभिभूत कर दिया है। मुझे मनोविश्लेषणशास्त्र से बड़ा अनुराग है, जब कभी सुनता हूँ कि इस विषय की कोई नयी पुस्तक छपी है तो उसे पाने और पढ़ने का प्रयत्न करता हूँ। बुद्धि-विद्या के अनुसार उसके भावों को ग्रहण भी करता हूँ। मुझे ऐसा लगता है कि फ्रायड और उसके शिष्यों ने मनुष्य को समझने के लिए बहुत उत्तम साधन प्रस्तुत किये हैं। हमारे अपने मानस में निरन्तर प्रवाहित होनेवाली अनेक अज्ञात धाराओं को उन्होंने ज्ञात बताया है और अपने-आपको समझने की कुञ्जी दी है। पर सब मिलकर वह शास्त्र अभी शंका-वस्था में ही है। अब भी बहुत-कुछ इसकी पकड़ के बाहर रह गया है। फिर यह मनोविश्लेषण-विज्ञान यद्यपि बहुत तेजस्वी है, जनमते ही न जाने कितने रुढ़ विश्वासों को इसने चित कर दिया है और आचारशास्त्र, सौंदर्य-विवेचक शास्त्र तथा नैतिक विधान आदि पर तो इसने दुर्वान्त आक्रमण किये हैं, तथापि वह मनुष्य द्वारा उद्भावित महान् ज्ञानराशि का एक कणमात्र ही है। इसे सब साँचों के साथ मिलाकर तब स्वीकार करना चाहिए—“सब साँच मिले तो साँच है, ना मिले सो भूठ !”

हमने ऊपर देखा है कि तथ्यात्मक जगत् के ऊहापोह में लगे हुए वैज्ञानिक इस बात की परवा नहीं करते कि उनका आविष्कृत नवीन तथ्य अन्य गवेषणाओं द्वारा उपलब्ध तथ्यों के साथ सामंजस्य रखता है या नहीं। यह काम उनका नहीं है। यह तत्त्वज्ञानियों का काम है। सुना है, पदार्थ-विज्ञान और जीव-विज्ञान ने ऐसे अनेक तथ्यों का पता लगाया है जिनका अर्थ एक समय उन तथ्यों के अनुकूल नहीं पड़ता था जिन्हें मनोविश्लेषणशास्त्र ने खोज निकाला है। तरुण साहित्यकार एकमात्र मनोविश्लेषणशास्त्र को ही साहित्य-सहायक शास्त्र मान ले तो गलती करेगा। मनोविश्लेषणशास्त्र भी उसी प्रकार का तथ्य-विवेचक शास्त्र है जिस प्रकार के अन्य जड़ विज्ञान है। यह समझना कि अवचेतन चित्त की शक्तिशाली सत्ता ही हमारे चेतन चित्त के विकारों को कार्य का रूप दे रही है और अत्यन्त निचले स्तर में विद्यमान हमारी अवदमित वागनाओं और प्रगुप्त कामनाओं के महामुद्र में हमारा यह दृश्य चेतन-चित्त चोतन के फार्म के समान उतरा रहा है और दुर्दान्त घन्तमंहरियों के थपेड़े की मार गायकर ऊपर से ऊपर उसी प्रकार मारा-मारा फिर रहा है जिस प्रकार मारहीन मूलगण्ड प्रबण्ड बवण्डर में भटक रहा हो, पूर्ण सम-भन्ता नहीं है। हमने मनुष्य की नियतिदायिता के भाव को बड़ाया मिसता है, जो

असत्य है; इससे मनुष्य की स्वतन्त्र इच्छाशक्ति की नगण्यता सिद्ध होती है, जो झूठ है; इससे मनुष्य की युक्ति-तर्क-प्रवण प्रवृत्ति का प्रत्याख्यान होता है, जो एक-दम गलत है; इससे मनुष्य की उस दुर्जय शक्ति का अपमान होता है जिसमें प्रकृति को अपने अनुकूल करने का संकल्प है, जो अशोभन है, और सबसे बढ़कर मनुष्य के उन समस्त सद्गुणों का तिरस्कार होता है जिन्हें मयम कहा जाता है, विवेक कहा जाता है, साधना कहा जाता है, आत्मदान कहा जाता है—जो अवाञ्छनीय है। मुझे यह देखकर आश्चर्य होता है कि उन प्रगतिवादियों को भी यह सिद्धान्त मनोरम लगने लगता है जिनका मूल मन्त्र ही दुनिया को नये साँचे में ढालना है, जो कर्म में विश्वास करते हैं, जो उन समस्त मानसिक उन्मादनाओं को ध्वंस करने का स्वप्न देखा करते हैं जिन्हें सुविधाभोगी वर्गों ने बड़े-बड़े नाम देकर अपने स्वार्थसाधन का उपाय बना रखा है।

वस्तुतः इन दोनों मनोभावों का कोई सामंजस्य नहीं है। यह विश्वास करना कि मनुष्य का युक्तिपरायण होना ही उसके समस्त नैतिक आचरणों का स्रोत है, यहाँ तक कि ईश्वर की कल्पना भी मनुष्य ने इसी नैतिकता के स्रोत की सिद्धि के लिए की है और साथ ही यह भी कहना कि मनुष्य जिसे तर्क-संगत विचार (या रीजन) कहता है वह असल में उसके सगति बँठाने (या रेशनलाइजेशन) का ही प्रकारान्तर है, यह तो व्याघात दोष है। फिर भी यह क्या आश्चर्यजनक बात नहीं है कि हमारे बहुत-से साहित्यकार ऐसी बातें एक साँस में कह जाते हैं! जब मैं कहता हूँ कि मैं मनोविश्लेषणशास्त्र का प्रेमी हूँ तो मेरे मन में जो बात होती है उसे स्पष्ट कर देना चाहिए। मुझे ऐसा लगता है कि सचमुच ही मनुष्य के ऐसे अनेक कार्य हैं जो उसकी अवदमित वासनाओं के प्रकाश हैं। सचमुच ही ऐसे अनेक विचार हैं जो उसकी प्रसुप्त वासनाओं के विलास हैं और सचमुच ही ऐसे अनेक तर्क हैं जो तर्काभास हैं और अपने-आपको भुतावा देने के लिए उद्भावित संगति लगाने के प्रयासमात्र हैं। मनोविश्लेषणशास्त्र के आधार पर मनुष्य के इन आचरणों को समझा जा सकता है। ठीक उमी प्रकार जिस प्रकार धर्माधीनर द्वारा शरीर के ताप को समझा जा सकता है। परन्तु न तो धर्माधीनर मनुष्य के और भी गम्भीर मर्मस्थल के ताप का पता देने का दावा कर सकता है और न मनो-विश्लेषणशास्त्र को मानवात्मा की बुनियादी नींव का पता लगाने का दावा करना चाहिए। उसकी भी एक सीमा है। एक खान तह तक पहुँचकर वह बेकार और भोथा हो जाता है। इसी प्रकार श्रेणी-सघर्ष के कारण मनुष्य-समाज की अनेक समस्याएँ पैदा हुई हैं, उनके स्वरूप को समझने के लिए और उनका प्रतिविधान करने के लिए भी कुछ विशेष प्रकार के शास्त्र आवश्यक हैं। उनके अध्ययन से हमें मानव-समाज की ऊपरी सतह की हलचलों का यथार्थ ज्ञान होता है। परन्तु इन समस्त ऊपरी हलचलों के विशुद्ध तरंग-संघात के नीचे निस्तब्ध भाव से विराजमान है मनुष्य की एकता। मनुष्य एक है, भेद-विभेद ऊपरी बातें हैं। मनुष्य की इस महान एकता को पाने के लिए समस्त संकीर्ण स्वार्थों का बलिदान, शणिक

आवेगों का दमन, उत्ताप सवेगों का निरोध, अशुचि वासनाओं का संयमन, गलत-तर्कपद्धति का निरास और आत्मधर्म का विवेक आवश्यक साधन है। इन्हीं से वह परम आनन्द चित्त में उच्छ्वल ही उठता है जिसका प्रकाश साहित्य है। जो साहित्यिक सुख असंयम से, अविवेक से, लोभमोह से उत्पन्न होता है वही मानसिक उन्मादना है, प्रसुप्त वासनाओं का विलास है, 'तिविडो' की उत्ताप तरंगों पर असहाय भाव से भटकना है। उसे साहित्य नहीं कहना चाहिए, क्योंकि वह 'सर्वस्य मूल निषेचन' नहीं है।

यह भी निस्सन्देह मनुष्य-दृष्ट सत्य ही है। परन्तु मनुष्य के पास इन समस्त इन्द्रियो द्वारा साक्षात्कृत जगत्-प्रपञ्च के अतिरिक्त और कुछ देखने का साधन क्या सचमुच ही नहीं है? ऐसा जान पड़ता है कि यही सबकुछ नहीं है, कुछ इससे भी व्यापक है, मनुष्य-दृष्ट जगत् केवल कणमात्र है। जिस महासत्य ने अपने को मनुष्य-दृष्ट जगत् के रूप में प्रकट किया है वह यही समाप्त नहीं हो जाता—'निपादस्यामृत दिवि'। किस साधन के द्वारा मनुष्य ऐसा अनुभव करता है? कौन बतायेगा? प्रवाहण जैवलि ने इसी बात की ओर इशारा किया था, हमारे अन्तःस्थल से यही ध्वनि निकल रही है कि ऐसा जान पड़ता है कि मनुष्य के भीतर ऐसा कुछ अवश्य है जो उस विशालतर अज्ञात का समानधर्मा है। ऐसा कुछ है अवश्य। परन्तु यह मेरा विश्वास है और मैं आपके सामने इसे इस रूप में प्रकट नहीं करना चाहता कि वह तर्कसंगत जैवे। वह केवल विश्वास है। बुद्धि और तर्क के द्वारा हम जो कुछ जानते हैं, जान सकते हैं, कल्पना कर सकते हैं, वह सब मनुष्य-दृष्ट सत्य है। सबकुछ, कोई भी अंधविश्वास नहीं। काव्य हो या काव्यगत रसानुभूति ही, मनुष्य-दृष्ट बृहत्तर नैतिक नियमों से बाहर नहीं पड़ सकते।

लेकिन रस के नाम पर मैंने बहुत अधिक नीरस चर्चा बढ़ा दी। वस्तुतः रस अनुभवगम्य वस्तु है और उसकी विवेचना के लिए ऐसे विषयों की अवतारणा करनी पड़ती है जो रस के व्यपकरण होते हैं या फिर ऐसी बातों की चर्चा करनी पड़ती है जो रस होते ही नहीं। ऐसा विवेक के परिष्करण के लिए किया जाता है। लक्षणग्रन्थ विशेष रूप से काव्य-उपादानों की ही चर्चा करते हैं। हमने देखा है कि चाहे लक्षणग्रन्थ हों या काव्यग्रन्थ हो, दोनों के ही लिए यह आवश्यक है कि हम उन्हें तत्काल वर्तमान वास्तव परिस्थितियों से विच्छिन्न करके देखे नहीं तो छिन्नके को ही रस समझने की भूल कर सकते हैं। फिर भिन्न-भिन्न मानव-समुदाय, भिन्न-भिन्न भौगोलिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों के भीतर से विकसित होने के कारण अपने भीतर ऐसे अनेक संस्कार पैदा कर लेते हैं जिन्हें उम नमुदाय की विशेषता माना जाता है। इन संस्कारों के अध्ययन करनेवालों ने देखा है कि यद्यपि विभिन्न समाज में उनके रूप बहुत भिन्न-भिन्न हो गये हैं, पर एक ही प्रकार के मनोभाव से चालित होकर मनुष्य उन विशेष प्रकार के संस्कारों तक पहुँचा है। इस प्रकार परस्पर-विरुद्ध से दिग्गनेवाले संस्कार भी वस्तुतः मनुष्य की एकधर्मिता को ही मिट्ट कर रहे हैं। 'संस्कार' शब्द का प्रयोग करते समय मुझे थोड़ा सकोच ही

हो रहा है। संस्कार शब्द अच्छे धर्म में ही प्रयुक्त होता है, परन्तु मनुष्य स्वभाव में ही प्राचीन के प्रति श्रद्धापरायण होता है और प्राचीन काल में सम्बद्ध होने के कारण कुछ ऐसी धारणाओं को श्रद्धा की दृष्टि से देखने लगता है जो जब शुरू हुई होंगी तब तो निश्चय ही उपयोगी रही होंगी, परन्तु बाद में उनकी उपयोगिता घिस गयी और वे रूढ़ि मात्र रह गयी। ऐसे मस्कार मध ममम बृहत्तर मानव-पट-भूमिका पर गढ़े नहीं उतरते। काव्यजिज्ञासा के क्षेत्र में भी मस्कार हमारे मार्ग-दर्शक बन जाते हैं। कुछ तो प्राचीन काल के काव्य-नदशणों के अध्ययन के कारण हमारे चित्त में काव्य-स्वरूप और रम-स्वरूप के विषय में ऐसी बातें जड़ जमा लेती हैं जो फालविशेष की परिस्थिति-विशेष के कारण उपजी थी। इन धारणाओं को मन में जमाये रखकर हम जब आधुनिक युग के काव्य को पढ़ने लगते हैं तो रसबोध में बाधा पड़ती है। ठीक यही बात आधुनिक काल के काव्यलक्षणों में उत्तम धारणाओं के कारण प्राचीन काव्य के समझने में बाधक होती है। अपने प्रथम व्याख्यान में मैंने संक्षेप में इन कालगत संस्कारों की चर्चा की है। फिर देशगत और जातिगत संस्कार भी अन्य देश और अन्य जाति के विश्वासों पर आधारित साहित्य को समझने में बाधक होते हैं। अपने दूसरे व्याख्यान में मैंने इस कठिनाई की ओर ही आपका ध्यान विशेष रूप से आकृष्ट किया है। मनुष्य का मस्तिष्क ठोस आधारों को आसानी से ग्रहण करता है। सौन्दर्य को वह उसके सम्पूर्ण उपादानों के साथ ही ग्रहण करता है। इसीलिए सौन्दर्य के साथ-साथ उसके आधारभूत बाह्य उपकरणों और अधिकरणों को वह छोड़ नहीं पाता। हमारे साहित्याध्ययन में उपकरण, अधिकरण और आयेय रमवस्तु के परिष्करण और विवेक की व्यवस्था और भी अधिक होनी चाहिए। सहृदयों ने बराबर सावधान किया है कि लावण्य वस्तु प्रसिद्ध अवयवों से भिन्न और अतिरिक्त पदार्थ है। मुख, नाक, कान आदि शारीरिक अवयव मरके होते हैं, पर सबसे लावण्य नहीं होता। उसी प्रकार काव्य में भी कुछ प्रतीयमान वस्तु होती है जो प्रसिद्ध अवयवों से भिन्न वस्तु है :

प्रतीयमान पुनरन्यदेव वरत्वस्ति वाणोपु महाकवीनाम् ।

यत्तत् प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवागनाम् ॥

लेकिन मनुष्य-स्वभाव—तन्नाणि तरुण मस्तिष्क—प्रसिद्ध अवयवों को छोड़कर उस लावण्य को सहज ही धारण नहीं कर पाता। इसी के लिए साधना और विवेकशक्ति की आवश्यकता होती है। यदि यह साधना नहीं की गयी अर्थात् काव्य के मूल सौन्दर्य को तत्तत्कालीन परिस्थितियों द्वारा उपस्थापित उपकरणों से तथा तत्तत् समुदाय के विश्वासों से अलग करके देखने योग्य विवेचनाशक्ति नहीं जाग्रत की गयी तो ये बाह्य आधार देश और काल को भेदकर मनुष्य के सर्वोत्तम प्रयत्न—साहित्य—को समझने में बाधक सिद्ध होंगे।

पुराने और नये काव्यों, उपन्यासों और नाटकों को उनकी सामाजिक पृष्ठ-भूमि पर रखकर देखना और देशगत और कालगत संस्कारों को रसोपलब्धि के

साहित्य का साथी

साहित्य

1. 'साहित्य' शब्द का प्रयोग आजकल बड़े व्यापक अर्थ में होने लगा है। किसी खास विषय की समस्त पुस्तकें उस विषय का साहित्य कहलाती हैं। ज्योतिष का साहित्य कहने से ज्योतिष विषय की सब पुस्तकें समझी जायेंगी, और प्रौढ़-शिक्षा-विषयक साहित्य से वे सभी पुस्तकें समझी जायेंगी, जिनमें प्रौढ़-शिक्षा के सिद्धान्तों, प्रयोगों आदि की चर्चा हो। परन्तु इस शब्द की व्यापकता केवल पुस्तकों तक ही सीमित नहीं है। 'लोक-साहित्य' वह साहित्य है जो बहुत कम लिपिबद्ध हुआ है। उसमें जनता के मुख में ही जीवित रहनेवाले गानों, कहानियों, मुहावरों और लोरियों आदि का समावेश है। परन्तु इतने व्यापक अर्थ में प्रयोग होते रहने पर भी 'साहित्य' शब्द का प्रयोग एक विशिष्ट अर्थ में भी होता है। अगर समूचे ग्रन्थ-समूह को व्यापक अर्थ में साहित्य मान लें तो स्पष्ट ही उसमें तीन श्रेणी की पुस्तकें मिलेंगी :

(1) कुछ पुस्तकें केवल हमारी जानकारी बढ़ाती हैं, उनके पढ़ने से हम बहुत-सी नयी बातों के विषय में सूचना पाते हैं, परन्तु उनसे हमारी बोधन-शक्ति या अनुभूति बहुत कम उत्तेजित होती है। इसे 'सूचनात्मक-साहित्य' कह सकते हैं।

(2) कुछ दूसरी पुस्तकें ऐसी मिलेंगी जो हमारी जानकारी तो बढ़ाती ही है, हमारी बोधन-शक्ति को भी निरन्तर जागरूक और सचेष्ट बनाये रहती है। दर्शन, गणित और विज्ञान की पुस्तकें ऐसी ही होती हैं। इन्हें 'विवेचनात्मक-साहित्य' के अन्तर्गत माना जा सकता है; क्योंकि इस प्रकार के साहित्य के मूल में हमारी विवेक-शक्ति है, जो निरन्तर भिन्न वस्तुओं, नियमों और धर्मों की विशिष्टता स्पष्ट करती रहती है।

(3) इन दोनों के अतिरिक्त एक तीसरी श्रेणी भी है। यह आवश्यक नहीं कि इस श्रेणी की पुस्तकों में नयी जानकारी ही प्राप्त हो, वे हमारी जानी हुई बातों को भी नये ढंग से कह सकती हैं और फिर भी हमें बार-बार उन्हें जानी हुई बातों को पढ़ने के लिए उत्सुक बना सकती हैं। ये पुस्तकें हमें सुगम-सुख की

व्यक्तिगत संकीर्णता और दुनियावी भगड़ों से ऊपर ले जाती हैं, और सम्पूर्ण मनुष्य-जाति के—और भी आगे बढ़कर प्राणि-मात्र के—दुःख-शोक, राग-विराग, आह्लाद-आमोद को समझने की सहानुभूतिमय दृष्टि देती हैं। वे पाठक के हृदय को इस प्रकार कोमल और संवेदनशील बनाती हैं कि वह अपने क्षुद्र स्वार्थ को भूलकर प्राणिमात्र के दुःख-सुख को अपना समझने लगता है—सारी दुनिया के साथ आत्मीयता का अनुभव करने लगता है। पुराने शास्त्रकारों ने इस प्रकार के मनोभाव को सत्वस्थ होना कहा है (दे. 29)। इससे पाठक को एक प्रकार का ऐसा आनन्द मिलता है जो स्वार्थगत दुःख-सुख से ऊपर की चीज है। शास्त्रकार ने इसी को 'लोकोत्तर आनन्द' कहा है। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी आदि की पुस्तकें इसी श्रेणी की हैं। एक शब्द में इस तीसरी श्रेणी के साहित्य को रचनात्मक साहित्य कहा जा सकता है, क्योंकि ऐसी पुस्तकें हमारे ही अनुभवों के ताने-बाने से एक नये रस-लोक की रचना करती हैं। इस प्रकार की पुस्तकों को ही संक्षेप में साहित्य कहते हैं। 'साहित्य' शब्द का विशिष्ट अर्थ यही है। इस पुस्तक में इस तीसरी श्रेणी की पुस्तकों के अध्ययन करने का तरीका बताना ही हमारा संकल्प है।

2. 'साहित्य' शब्द का व्यवहार नया नहीं है। बहुत पुराने जमाने से लोग इसका व्यवहार करते आ रहे हैं। समय की गति के साथ इसका अर्थ थोड़ा-थोड़ा बदलता जरूर आया है, पर सब मिलाकर इसका अर्थ प्रायः ऊपर बताये अर्थ में ही होता रहा है। यह शब्द संस्कृत के 'सहित' शब्द से बना है जिसका अर्थ है 'साथ-साथ'। 'साहित्य' शब्द का अर्थ इसीलिए 'साथ-साथ रहने का भाव' हुआ।

दर्शन की पौधियों में एक क्रिया के साथ योग रहने को ही 'साहित्य' कहा गया है। भ्रलंकार-शास्त्र में इसी अर्थ से मिलते-जुलते अर्थ में इसका प्रयोग हुआ है। वहाँ शब्द और अर्थ के साथ-साथ रहने के भाव (साहित्य) को 'काव्य' बताया गया है। परन्तु ऐसा तो कोई वाक्य हो ही नहीं सकता जिसमें शब्द और अर्थ साथ-साथ न रहते हों। इसीलिए 'साहित्य' शब्द को विशिष्ट अर्थ में प्रयोग करने के लिए इतना और जोड़ दिया गया है कि "रमणीयता उत्पन्न करने में जब शब्द और अर्थ एक-दूसरे से स्पर्धा करते हुए साथ-साथ भागे बढ़ते रहें, तो ऐसे 'परस्पर-स्पर्धी' शब्द और अर्थ का जो साथ-साथ रहना होगा वही साहित्य 'काव्य' कहा जा सकता है।" ऐसा जान पड़ता है कि शुरू-शुरू में यह शब्द काव्य की परिभाषा बनाने के लिए ही व्यवहृत हुआ था और बाद में चलकर सभी रचनात्मक पुस्तकों के अर्थ में व्यवहृत होने लगा। पुराने जमाने से ही इसे सुगुमार वस्तु समझा जाता रहा है और इसकी तुलना में न्याय, व्यकरण आदि शास्त्रों को 'बठिन' माना जाता रहा है। वाग्यकुब्ज के राजा के दरबार में प्रमिद बधि ह्यं को विरोपी पण्डित ने यही बहकर नौचा दिखाना चाहा था कि वे 'सुगुमार वस्तु' के जाना हैं। 'सुगुमार वस्तु' में मतलब साहित्य से था। उत्तर में ह्यं ने गर्वपूर्वक कहा था कि मैं 'सुगुमार' और 'कठोर' दोनों का जानकार हूँ।

3. ऊपर जिसे हमने 'रचनात्मक साहित्य' कहा है और आगे जिसे संक्षेप में 'साहित्य' कहते रहेंगे, वह सारी दुनिया में बड़े चाव से पढ़ा जाता है। प्रश्न हो सकता है कि इस श्रेणी के साहित्य को लोग क्यों इतने आग्रह के साथ पढ़ते हैं। यह प्रश्न बहुत महत्वपूर्ण है, क्योंकि इसके उत्तर के लिए हमें साहित्य को भी ठीक-ठीक समझने का प्रयत्न करना होगा और पढ़नेवाले के मन को भी।

साहित्य मानव-जीवन से सीधा उत्पन्न होकर सीधे मानव-जीवन को प्रभावित करता है। साहित्य पढ़ने से हम जीवन के साथ ताज़ा और घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित करते हैं। साहित्य में उन सारी बातों का जीवन्त विवरण होता है जिसे मनुष्य ने देखा है, अनुभव किया है, सोचा है और समझा है। जीवन के जो पहलू हमें नजदीक से और स्थायी रूप से प्रभावित करते हैं, उनके विषय में मनुष्य के अनुभवों के समझने का एकमात्र साधन साहित्य है। वस्तुतः जैसा कि एक पश्चिमी समालोचक ने कहा है, "भाषा के माध्यम से जीवन की अभिव्यक्ति का नाम ही साहित्य है।" इसीलिए पश्चिमी पण्डितों में से किसी-किसी ने साहित्य को जीवन की व्याख्या कहा है। इस कथन का अर्थ यह हुआ कि जीवन की जहाँ तक गति है वहाँ तक साहित्य का क्षेत्र है। जीवन से दूर हटा हुआ साहित्य अपना महत्व खो देता है।

4. लेकिन साहित्य और जीवन का सम्बन्ध आये-दिन इस प्रकार से बताया जाता है कि यह बात फैशन का रूप धारण कर चुकी है। असल में यह बात-कही-जात नहीं बल्कि वास्तविक तथ्य है। इसलिए इसके अन्तर्निहित अर्थ को हमें ठीक-ठीक समझ लेना चाहिए। 'साहित्य जीवन से सीधे उत्पन्न होता है'—इस वाक्य का अर्थ यह है कि साहित्य जीवन में ही रहता है और उसके लिखे या पढ़े जाने का कारण भी जीवन में ही खोजना चाहिए। इस कथन का और भी स्पष्ट अर्थ यह है कि साहित्य का विचार, उसकी अच्छाई या बुराई का निर्णय, और उसकी महत्ता की जाँच के लिए हमें सब समय किसी शास्त्र के या किसी बड़े आदमी के वाक्य को अवलम्ब मानने की जरूरत नहीं (यद्यपि यह बात अनावश्यक नहीं है)। यदि जीवन और साहित्य में सचमुच सम्बन्ध है तो हमारे जीवन में ही उसके समझने और ग्रहण करने की शक्ति होनी चाहिए। वस्तुतः ऐसा ही होता है।

हम साहित्य के किसी महान् ग्रन्थ को इसलिए महान् नहीं कहते कि किसी व्यक्ति ने उसे महान् कह दिया है, बल्कि इसलिए कि उसके पढ़ने से हम मानव-जीवन को निविड़-भाव से अनुभव करते हैं। या तो हम उसमें अपने को ही पाते हैं या अपने इर्द-गिर्द के अनुभूत अर्थों को गाढ़ भाव से अनुभव करते हैं। पण्डितों ने बताया है कि मनुष्य सामाजिक प्राणी है, इसीलिए वह जिस प्रकार क्रिया-कलाप में सामाजिक बना रहता है, उसी प्रकार विचारों में भी। उसके इस सामाजिकपने का ही परिणाम है कि वह (1) अपने-आपको नाना रूपों में अभिव्यक्त करना चाहता है; (2) अन्य लोगों के करने-घरने में रस लेता है; (3) अपने इर्द-गिर्द की वास्तविक दुनिया को समझना चाहता है; तथा (4) कल्पना द्वारा

एक ऐसी दुनिया का निर्माण करने में रस पाता है जो वास्तविक दुनिया के दोषों से रहित हो। ये ही वे चार मूल मनोभाव हैं जो मनुष्य को साहित्य की तथा अन्य अनेक प्रकार की रचनाओं के लिए उपयोगी बनाये रहते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि मनुष्य के जीवन में ही वे उपादान मौजूद हैं जो उसे साहित्य की सृष्टि के लिए प्रेरित करते हैं। साथ ही उन्हीं मूल मनोभावों का यह परिणाम है कि वह दूसरों की रचना को देखने, सुनने और समझने में रस पाता है।

5. हम किसी बात में आनन्द क्यों पाते हैं? हमारे देश के मनोविदों ने बताया है कि हम ऊपर से जितने भी खण्डरूप और ससीम क्यों न हों, भीतर से निरपिल जगत् के साथ 'एक' हैं। हमने ऊपर जो कुछ समझा है उससे स्पष्ट है कि साहित्य हमें प्राणिमात्र के साथ एक प्रकार की आत्मीयता का अनुभव कराता है (दे० 1)। यस्तुतः साहित्य के द्वारा हम अपनी उसी 'एकता' का अनुभव करते हैं। कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने इस बात को बड़ी सरलता के साथ समझाया है। वे कहते हैं कि —

“हमारे आत्मा में अखण्ड ऐक्य का आदर्श है। हम जो कुछ जानते हैं वह किसी-न-किसी ऐक्य-सूत्र से जानते हैं। कोई भी जानकारी अपने-आपमें एकान्त स्वतन्त्र नहीं है। जहाँ कहीं भी जाने या जानने में अस्पष्टता दिखायी देती है, वही मेरी समझ में कारण है, 'मिलाकर न जान सकना'। हमारे आत्मा में, ज्ञान में और भाव में यह जो 'एक' का विहार है, वही 'एक' जब सीलामय होता है, जब वह सृष्टि के द्वारा आनन्द पाना चाहता है, तब वह उस 'एक' को बाहर सुस्पष्ट कर देना चाहता है। तब विषय को उपलब्ध करके, उपादान को आश्रय करके एक अखण्ड 'एक' व्यक्त हो उठता है। काव्य में, गीत में, शिल्पकला में, ग्रीक शिल्पी द्वारा रचित पूजापात्र में, विचित्र रेखा के आवर्तन में जब हम परिपूर्ण 'एक' को चरम रूप में देखते हैं, तब हमारी अन्तरात्मा के 'एक' के साथ बहिलोक के 'एक' का मिलन होता है। जो मनुष्य अरस्तिक है वह इस चरम 'एक' को नहीं देख पाता, वह केवल उपादान की ओर से, केवल प्रयोजन की ओर से इसका मूल्य आँका करता है :

शरद षड, पवन भंद

विपिने बहिल कुसुम-गंध

फुल्ल भल्लि मालति यूथि,

मत्त मधुप मोरनी ।—

“यदि इस काव्य में विषय, भाव, कविता और छन्द के निविड सम्मेलन से 'एक' का रूप पूर्ण होकर दिखायी दे, यदि उस 'एक' का आविर्भाव ही चरम होकर हमारे चित्त पर अधिकार करे, यदि यह काव्य खण्ड-खण्ड होकर उल्कावृष्टि-सी करता हुआ हमारे मन पर आघात न करे और यदि ऐक्य-रस की चरमता का अतिक्रम करके और कोई उद्देश्य उग्र न हो उठे, तभी हम उस काव्य में सृष्टितीला को स्वीकार करेंगे। गुलाब के फूल से हम आनन्द पाते हैं। वर्षा में, गन्ध में, रूप

में, रेखा में इस फूल के भीतर हम (अखण्ड) 'एक' की सुपमा देखते हैं। इसके भीतर हमारा आत्मारूपी 'एक' अपनी आत्मीयता स्वीकार करता है, तब फिर इसके और किसी मूल्य की जरूरत नहीं होती। ... गुलाब के फूल में जो सुनिहित, सुविहित, सुपमायुक्त ऐक्य है, निखिल विश्व के अन्तर में भी वही ऐक्य है। समस्त (विश्व के) सुर के साथ इस फूल के सुर का मेल है। निखिल ने इस सुपमा को अपना मानकर ग्रहण किया है।"

6. इस लम्बे उद्धरण का अर्थ यह है कि छोटी-से-छोटी वस्तु में उसकी विभिन्नता और सुदृता के बावजूद एक ऐसा सत्य है जो सारी वस्तुओं में समान रूप से पाया जाता है। उसी को रवीन्द्रनाथ 'एक' कहते हैं। जहाँ इस 'एक' के साथ किसी वस्तु का सामंजस्य है वही सौन्दर्य है और कला है। जहाँ सामंजस्य न होकर विरोध है, वहाँ स्वार्थ है, कुरूपता है और पीड़ा है। स्वयं रवीन्द्रनाथ ने ही रुपया कमाने का उदाहरण देकर इस घात को आसान करके समझाया है। वे लिखते हैं :

"मैं जब रुपया कमाना चाहता हूँ तो मेरे रुपया कमाने की नाना भाँति की चेष्टाओं और चिन्ताओं के भीतर भी एक 'एकता' वर्तमान रहती है। विचित्र प्रयास के भीतर केवल एक ही लक्ष्य की एकता अर्थकामी को आनन्द देती है। किन्तु यह ऐक्य अपने उद्देश्य में ही खण्डित है, निखिल की सृष्टिलीला से युक्त नहीं है। पैसे का लोभी विश्व को टुकड़े-टुकड़े करके—भपट्टा मारकर—अपनी धन-राशि को इकट्ठा करता है। लोभी के हाथ में कामना ही वह लालटेन होती है जो केवल एक विशेष संकीर्ण स्थान पर अपने समस्त प्रकाश को 'संहत' करती है। चाकी सभी स्थानों में उसका असामंजस्य गहरे अन्धकार के रूप में घनीभूत हो उठता है। अतएव लोभ के इस संकीर्ण ऐक्य के साथ सृष्टि के ऐक्य का, रस-साहित्य और ललित-कला के ऐक्य का सम्पूर्ण प्रभेद है। निखिल को छिन्न करने से लोभ होता है और निखिल को एक करने से रस होता है। लखपती महाजन रुपये की धैली लेकर 'भेद' की घोषणा करता है, गुलाब 'निखिल' का दूत है, वह 'एक' की वास्ता लेकर फूटता है। जो 'एक' असीम है, वही गुलाब के नन्हे-से हृदय को परिपूर्ण करके विराजता है। कीदस अपनी कविता में 'निखिल-एक' के साथ एक छोटे-से ग्रीक पात्र की एकता की बात बता गये हैं; कह गये हैं कि 'हे नीरव मूर्ति ! तुम हमारे मन को व्याकुल करके समस्त चिन्ता को बाहर ले जाते हो, जैसा कि असीम ले जाया करता है।' क्योंकि अखण्ड 'एक' की मूर्ति, किसी आकार में ही क्यों न रहे, 'असीम' को ही प्रकाश करती है; इसीलिए वह अनिवंचनीय है, मन और वाक्य उसका कोई कूल-किनारा न पाकर लोट आया करते हैं।" ('विश्व-भारती पत्रिका', चैत्र 1999, पृ. 110-111)

7. ऊपर-ऊपर से यह बात हमें कठिन या दुर्बोध्य लगेगी। हम आगे मदा इसविषय को नाना भाव से समझने का अवसर पाते रहेंगे। परन्तु साहित्य के विद्यार्थी मात्र को शुरू में ही यह बात समझ लेनी चाहिए कि साहित्य की साधना

एक ऐसी दुनिया का निर्माण करने में रस पाता है जो वास्तविक दुनिया के दोषों से रहित हो। ये ही वे चार मूल मनोभाव हैं जो मनुष्य को साहित्य की तथा अन्य अनेक प्रकार की रचनाओं के लिए उपयोगी बनाये रहते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि मनुष्य के जीवन में ही वे उपादान मौजूद हैं जो उसे साहित्य की सृष्टि के लिए प्रेरित करते हैं। साथ ही उन्हीं मूल मनोभावों का यह परिणाम है कि वह दूसरों की रचना को देखने, सुनने और समझने में रस पाता है।

5. हम किसी बात में आनन्द क्यों पाते हैं? हमारे देश के मनोविदों ने बताया है कि हम ऊपर से जितने भी खण्डरूप और ससीम क्यों न हों, भीतर से निखिल जगत् के साथ 'एक' हैं। हमने ऊपर जो कुछ समझा है उससे स्पष्ट है कि साहित्य हमें प्राणिमात्र के साथ एक प्रकार की आत्मीयता का अनुभव कराता है (दे० 1)। वस्तुतः साहित्य के द्वारा हम अपनी उसी 'एकता' का अनुभव करते हैं। कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने इस बात को बड़ी सरलता के साथ समझाया है। वे कहते हैं कि —

“हमारे आत्मा में अखण्ड ऐक्य का आदर्श है। हम जो कुछ जानते हैं वह किसी-न-किसी ऐक्य-सूत्र से जानते हैं। कोई भी जानकारी अपने-आपमें एकान्त स्वतन्त्र नहीं है। जहाँ कहीं भी पाने या जानने में अस्पष्टता दिखायी देती है, वही मेरी समझ में कारण है, 'मिलाकर न जान सकना'। हमारे आत्मा में, ज्ञान में और भाव में यह जो 'एक' का विहार है, वही 'एक' जब सीसामय होता है, जब वह सृष्टि के द्वारा आनन्द पाना चाहता है, तब वह उस 'एक' को बाहर सुस्पष्ट कर देना चाहता है। तब विषय को उपलक्ष्य करके, उपादान को आश्रय करके एक अखण्ड 'एक' व्यक्त हो उठता है। काव्य में, गीत में, शिल्पकला में, ग्रीक शिल्पी द्वारा रचित पूजापात्र में, विचित्र रेखा के आवर्तन में जब हम परिपूर्ण 'एक' को चरम रूप में देखते हैं, तब हमारी अन्तरात्मा के 'एक' के साथ बहिलोक के 'एक' का मिलन होता है। जो मनुष्य अरसिक है वह इस चरम 'एक' को नहीं देख पाता, वह केवल उपादान की ओर से, केवल प्रयोजन की ओर से इसका मूल्य आँका करता है :

शरद चंद, पवन मद

विपिने बहिल कुसुम-गंध

फुल्ल मल्लि मालति यूधि,

मत्त मधुप मोरनी ।—

“यदि इस काव्य में विषय, भाव, कविता और छन्द के निबिड़ सम्मेलन से 'एक' का रूप पूर्ण होकर दिखायी दे, यदि उस 'एक' का आविर्भाव ही चरम होकर हमारे चित्त पर अधिकार करे, यदि यह काव्य खण्ड-खण्ड होकर उल्कावृष्टि-सी करता हुआ हमारे मन पर आघात न करे और यदि ऐक्य-रस की चरमता का अतिक्रम करके और कोई उद्देश्य उग्र न हो उठे, तभी हम उस काव्य में सृष्टिलीला को स्वीकार करेंगे। गुलाब के फूल से हम आनन्द पाते हैं। वर्ण में, गन्ध में, रूप

में, रेखा में इस फूल के भीतर हम (अखण्ड) 'एक' की सुपमा देखते हैं। इसके भीतर हमारा आत्माहूयी 'एक' अपनी आत्मीयता स्वीकार करता है, तब फिर इसके और किसी मूल्य की जरूरत नहीं होती। ... गुलाब के फूल में जो सुनिहित, सुविहित, सुपमायुक्त ऐक्य है, निखिल विश्व के अन्तर में भी वही ऐक्य है। समस्त (विश्व के) सुर के साथ इस फूल के सुर का मेल है। निखिल ने इस सुपमा को अपना मानकर ग्रहण किया है।"

6. इस लम्बे उद्धरण का अर्थ यह है कि छोटी-से-छोटी वस्तु में उसकी विभिन्नता और क्षुद्रता के बावजूद एक ऐसा सत्य है जो सारी वस्तुओं में समान रूप से पाया जाता है। उसी को रवीन्द्रनाथ 'एक' कहते हैं। जहाँ इस 'एक' के साथ किसी वस्तु का सामंजस्य है वही सौन्दर्य है और कला है। जहाँ सामंजस्य न होकर विरोध है, वहाँ स्वायं है, कुरूपता है और पीडा है। स्वयं रवीन्द्रनाथ ने ही रुपया कमाने का उदाहरण देकर इस बात को आसान करके समझाया है। वे लिखते हैं :

"मैं जब रुपया कमाना चाहता हूँ तो मेरे रुपया कमाने की नाना भाँति की चेष्टाओं और चिन्ताओं के भीतर भी एक 'एकता' वर्तमान रहती है। विचित्र प्रयास के भीतर केवल एक ही लक्ष्य की एकता अर्थकामी को आनन्द देती है। किन्तु यह ऐक्य अपने उद्देश्य में ही खण्डित है, निखिल की सृष्टिलीला से युक्त नहीं है। पैसे का लोभी विश्व को टुकड़े-टुकड़े करके—भपट्टा मारकर—अपनी धन-राशि को इकट्ठा करता है। लोभी के हाथ में कामना ही वह लालटेन होती है जो केवल एक विशेष संकीर्ण स्थान पर अपने समस्त प्रकाश को 'संहत' करती है। बाकी सभी स्थानों में उसका असामंजस्य गहरे अन्धकार के रूप में धनीभूत हो उठता है। अतएव लोभ के इस संकीर्ण ऐक्य के साथ सृष्टि के ऐक्य का, रस-साहित्य और ललित-कला के ऐक्य का सम्पूर्ण प्रभेद है। निखिल को छिन्न करने से लोभ होता है और निखिल को एक करने से रस होता है। लक्ष्मती महाजन रुपये की घंटी लेकर 'भेद' की घोषणा करता है, गुलाब 'निखिल' का दूत है, वह 'एक' की वात्सा लेकर फूटता है। जो 'एक' असीम है, वही गुलाब के नन्हे-से हृदय को परिपूर्ण करके विराजता है। कोट्स अपनी कविता में 'निखिल-एक' के साथ एक छोटे-से ग्रीक पात्र की एकता की बात बता गये हैं; कह गये हैं कि 'हे नीरव मूर्ति ! तुम हमारे मन को व्याकुल करके समस्त चिन्ता को बाहर ले जाते हो, जैसा कि असीम ले जाया करता है।' क्योंकि अखण्ड 'एक' की मूर्ति, किसी आकार में ही क्यों न रहे, 'असीम' को ही प्रकाश करती है; इसीलिए वह अनिर्वचनीय है, मन और वाक्य उसका कोई कूल-किनारा न पाकर लोट आया करते हैं।" ('विश्व-भारती पत्रिका', चैत्र 1999, पृ. 110-111)

7. ऊपर-ऊपर से यह बात हमें कठिन या दुर्बोध्य लगेगी। हम आगे सदा इसविषय को नाना भाव से समझने का अवसर पाते रहेंगे। परन्तु साहित्य के विद्यार्थी मात्र को शुरू में ही यह बात समझ लेनी चाहिए कि साहित्य की साधना

निखिल विश्व के साथ एकत्व करने की साधना है। इससे वह किसी भी भ्रंश में कम नहीं है। जो साहित्य-नामधारी वस्तु लोभ और घृणा पर आधारित है, वह साहित्य कहलाने के योग्य नहीं है। वह हमें विशुद्ध आनन्द नहीं दे सकती।

आहार, निद्रा, भय आदि मनोभाव समस्त प्राणियों में समान हैं। मनुष्य जब इनकी पूर्ति का प्रयत्न करता है तो वह अपने उस छोटे प्रयोजन में उलझा रहता है जो पशुओं के समान ही है। बहुत प्राचीन काल से इन पशु-सामान्य प्रवृत्तियों को मनुष्य ने तिरस्कार के साथ देखा है। वह इन तुच्छताओं से ऊपर उठ सका है, यही उसकी विशेषता है। जो बातें हमें इन तुच्छताओं का दास बना देती हैं, या इन तुच्छताओं को ही मनुष्य का असली रूप बताती हैं, वे मनुष्य के चित्त से उसके महत्त्व को, उसके वैशिष्ट्य को और उसके वास्तविक रूप को हटा देती हैं। वे लोभ और मोह का पाठ पढ़ाती हैं। साहित्य वे नहीं हो सकतीं, क्योंकि उनकी शिक्षा से मनुष्य क्षण की साधना करता है, विभेद और तुच्छता को बड़ा समझने लगता है और सारे विश्व के साथ एकत्व की अनुभूति से विरत हो जाता है।

साहित्यकार

8. हम साहित्य की कोई भी पुस्तक उठा लें—तीन बातें हमारे सामने अपने-आप उपस्थित हो जायेंगी। प्रथम तो यह कि उस पुस्तक का कोई लेखक है जिसने संसार के कुछ व्यापारों को अपने ढंग से देखा, समझा और अनुभव किया है। दूसरी यह कि उसने जो कुछ भी देखा, समझा और अनुभव किया है, उन्हीं बातों को इस पुस्तक में कहा है। अर्थात् जिस प्रकार पुस्तक का कोई वक्ता है, उसी प्रकार उसका वक्तव्य भी है। तीसरी यह कि वक्ता ने वक्तव्य को कहने के लिए किसी विशेष ढंग को पसन्द किया है और उसी ढंग से वह हमें सुना रहा है। उदाहरणार्थ, वह अपनी बात कहानी के रूप में कहना चाहता है, या पद्य-बद्ध करके कहना चाहता है, या दो या अधिक पात्रों में बातचीत कराके कहना चाहता है या फिर सीधे मुक्ति-तर्क देकर प्रतिपादन कर रहा है। ये तीन बातें हर पुस्तक में रहती हैं। अगर हम इन तीनों को ठीक ढंग से समझ लें तो आलोच्य पुस्तक की जांच आसानी से हो सकती है। एक चौथी बात भी है जो या तो लेखक के मन में रहती है या वक्तव्य-वस्तु स्वयं उसकी आवश्यकता समझकर अपनी ओर से तैयार कर लेती है। वह है लक्ष्यीभूत श्रोता या पाठक। इस प्रकार किसी पुस्तक की विवेचना करते समय चार बातों का विचार परम आवश्यक है: (1) कौन कह

रहा है (लेखक), (2) क्या कह रहा है (वक्तव्य-वस्तु), (3) कैसे कह रहा है (कारिगरी), और (4) किससे कह रहा है (लक्ष्यीभूत श्रोता या पाठक)।

9. पहले लेखक का ही विचार किया जाय। साहित्य-ग्रन्थ के पढ़ने का प्रथम अर्थ होता है ग्रन्थकार के साथ घनिष्ठ योग। शुरू में ही कहा गया है कि साहित्य जीवन से सीधे उत्पन्न होता है। तो जिस व्यक्ति के जीवन से आलोच्य ग्रन्थ निकला है उसके विषय में जानकारी प्राप्त कर लेने से हमें अनेक सुविधाएँ मिल जाती हैं। यदि हम ऐसा शुरू में ही कर लेंगे तो ग्रन्थ के अनेक अस्पष्ट अंशों को समझ सकेंगे और ग्रन्थ का रस गाढ़-भाव से अनुभव कर सकेंगे।

एक ही लेखक कई पुस्तकें लिख सकता है, ऐसा भी देखा गया है कि इन पुस्तकों में परस्पर-विरोधी बातें भी रहती हैं, और कभी-कभी तो एक ही ग्रन्थ में परस्पर-विरोधी बातें मिल जाती हैं। वस्तुतः महान् लेखक की महान् रचना उसके जीवन के विभिन्न अनुभवों का जीवन्त रूप है। एक पश्चिमी आलोचक ने कहा है कि ग्रन्थकार के लिये सभी ग्रन्थों को एक ही ग्रन्थ मानकर आलोचना होनी चाहिए। तभी हम ग्रन्थकार के वास्तविक रूप को समझ सकते हैं। आजकल यह प्रथा चल पड़ी है कि किसी ग्रन्थकार की रचनाओं के अध्ययन के लिए रचनाओं का काल-क्रम से वर्गीकरण किया जाता है और ग्रन्थकार के व्यक्तिगत जीवन के साथ उन रचनाओं का सम्बन्ध स्थापित किया जाता है। ऐसा करने से ग्रन्थकार को समझने में आसानी होती है। पर इस ढंग में कुछ दोष भी हैं। आगे हम इस पर विचार करेंगे।

10. ग्रन्थकार के अध्ययन के लिए चार बातों की जानकारी आवश्यक है : (1) वह किस काल में पैदा हुआ; (2) वह किस जाति और समाज में पैदा हुआ; (3) उसके समसामयिक और पूर्ववर्ती अन्य प्रसिद्ध ग्रन्थकार कौन-कौन थे, और उनसे उसका कोई सम्बन्ध था या नहीं; तथा (4) उसका व्यक्तिगत जीवन क्या और कैसा था ?

(1) प्रथम बात की जानकारी इसलिए आवश्यक है कि प्रत्येक काल का एक अपना विशेष गुण है। जिस युग में कवि पैदा होता है उस युग की राजनीतिक, सांस्कृतिक और अन्य परिस्थितियाँ उस युग के प्रत्येक लेखक में एक सामान्य गुण भर देती हैं। हिन्दी में सत्रहवीं-अठारहवीं शताब्दी में जो लेखक हुए, उन मध्य में रीति-ग्रन्थों के एक खास पहलू का प्रभाव है। उस युग में मुसलिम-शासन पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित हो चुका था और कितने ही मुसलिम शिष्टाचार समाज में घुल-मिल-कर भारतीय हो चुके थे। कवि तात्कालिक समाज की रीति-नीति से प्रभावित रहता था।

कवि के काव्य के विषय में जिज्ञासा का अर्थ यह है कि हम उस ऐतिहासिक शक्ति की जानकारी प्राप्त करना चाहते हैं जो मनुष्य-समाज को प्रत्येक युग में विशेष-विशेष रूप दे रही है। कालिदास जिस युग में पैदा हुए थे उस युग की मूर्ति, स्थापत्य, धर्म और राजनीति आदि को जाने बिना हम न तो कालिदास को ठीक-

ठीक समझ ही सकते हैं और न उसका महत्त्व-निर्णय कर सकते हैं। कालिदास के ग्रन्थ में कालिदास का युग प्रतिफलित है। उस युग के सभी लेखकों में उस युग की छाप पायी जायेगी। कालिदास जिस युग में पैदा हुए थे उस युग में भारतवर्ष ब्राह्मणधर्मानुमोदित पुनर्जन्म-कर्मवाद और कर्मफल प्राप्ति की व्यवस्था को मानता था। इसलिए सबकुछ को एक सामञ्जस्यपूर्ण व्यवस्था के भीतर से देखना उनके लिए स्वाभाविक और सहज था। जो-कुछ घट रहा है उसका एक उचित कारण है— इस विश्वास ने उस युग के साहित्यकारों में एक सन्तोष का भाव भर दिया था। और कालिदास के समान ही उस युग का प्रत्येक कवि और नाटककार मसाल को एक सामञ्जस्यपूर्ण विधान मानता था। उस युग के किसी कवि में बीमबी शताब्दी के आधुनिक साहित्यिकों की भाँति समाज की व्यवस्था के प्रति तीव्र असन्तोष का भाव नहीं पाया जा सकता।

(2) दूसरी बात अर्थात् लेखक के समाज और जाति की जानकारी भी सामान्य है; क्योंकि :

(क) प्रत्येक जाति का अपना एक जातीय गुण होता है जो उस जाति के व्यक्तियों में प्रायः सामान्य रूप से पाया जाता है। प्राचीन काल से ही भारतवर्ष में नाना संस्कृतियों के सघर्ष और समन्वय से एक विशेष प्रकार की विचारपद्धति, विश्वास और रीति-नीति बन गयी है। उपनिषद्-काल के बाद जब लौकिक संस्कृत का साहित्य भारतवर्ष में बनने लगा, उस समय से लेकर हजारों वर्ष बाद तक इस देश में वैद की प्रामाणिकता में विश्वास, अध्यात्मवाद, पुनर्जन्मवाद आदि का बोलबाला रहा। मंसूर ने इस युग के भारतवासी के बारे में लिखा है कि “उससे इस शान्त जगत् की बात कहो, वह कहेगा कि अनन्त के बिना शान्त जगत् निरर्थक है, असम्भव है; उससे मृत्यु की बात कहो, वह तुरन्त उसे जन्म की पूर्वावस्था कह देगा; उससे काल की बात कहो, वह इसे सनातन परमत्व की छाया बता देगा। हमारे (यूरोपियों के) निकट इन्द्रियों साधन हैं; शस्त्र हैं, ज्ञानप्राप्ति के शक्तिशाली इंजिन हैं; किन्तु उसके निकट वे अमर मनुष्य घोषा देनेवाले नहीं तो कम-से-कम सदैव जवदंस्त बन्धन तो अवश्य हैं, वे आत्मा की स्वरूपोपलब्धि में बाधक हैं। हमारे लिए यह पृथ्वी, यह आकाश, यह जो कुछ हम देख, छू और सुन सकते हैं, निश्चित हैं; हम समझते हैं, यहीं हमारा घर है, यही हमें कर्तव्य करना है, यहीं हमें सुख-सुविधा प्राप्त है, लेकिन उसके लिए यह पृथ्वी एक ऐसी चीज है जो किसी समय थी ही नहीं और ऐसा भी एक समय आयेगा जब यह नहीं रहेगी; यह जीवन एक छोटा-सा सपना है जिससे शीघ्र ही हमारा छुटकारा हो जायगा, हम जाग जायेंगे। जो वस्तु श्रीरो के लिए नितान्त सत्य है उससे अधिक असत्य उसके निकट और कुछ है ही नहीं और जहाँ तक उसके घर का सम्बन्ध है वह निश्चित जानता है कि वह और चाहे जहाँ कहीं भी हो, इस दुनिया में नहीं है।” भारतवर्ष का यह परिचय आदिकवि वाल्मीकि से लेकर रवीन्द्रनाथ तक ज्यो-का-स्थो चला आया है। इस देश का धीरे-से-धीरे विषयी

कवि भी इस दुनिया से परे एक अचिन्त्य अव्यक्त सत्ता की ओर इशारा किये बिना नहीं रहता। परन्तु,

(ख) सारी भारतीय जाति एक ही सतह पर सदा नहीं रही है, यद्यपि समूची भारतीय जाति के भीतर उक्त प्रकार के सामान्य विश्वास किसी मात्रा में सदा पाये जाते रहे हैं। आर्थिक और राजनीतिक कारणों से कोई उपजाति सुविधाभोग करती है, कोई दूसरी उपजाति औरों की सेवा करती है और कोई तीसरी श्रेणी उपेक्षित और अपमानित हो रहती है। भारतवर्ष में धार्मिक कारणों से भी ऐसा हुआ है। इन नाना स्तरों में शिक्षा, संस्कार और संवेदन एक ही तरह के नहीं होते। मध्ययुग में आचार्य रामानन्द की दीक्षा भिन्न-भिन्न स्तर के कवियों में एकदम अलग-अलग रूप में व्यक्त हुई है। हाल के शोधों से पता चलता है कि कबीरदास एक ऐसी जाति में पैदा हुए थे जो नाथ-योगियों से भ्रष्ट होकर गृहस्थ बनी थी और ब्राह्मण-व्यवस्था की कायल नहीं थी। उस जाति में योगियों के संस्कार पूरी मात्रा में विद्यमान थे। फिर बाद में वह धीरे-धीरे मुसलमान भी होने लगी थी, इसलिए मुसलमानी संस्कार भी उसमें आने लगे थे। फिर भी सब मिलाकर उस जाति की सामाजिक मर्यादा निचले स्तर की थी। इसी समाज के संस्कारों के कारण आचार्य रामानन्द द्वारा प्रचारित भक्ति कबीर में एक ऐसे पीपे के रूप में अंकुरित हुई जो अपनी मिसाल आप ही है। कबीर एक ही साथ योगियों का अक्लडपन, निचले स्तर में वर्तमान छोटी समझी जानेवाली जातियों का तीव्र असन्तोष-भाव, मुसलमानी उत्साह और भक्तगण की निरीहता के सम्मिलित रूप थे।

उधर दूसरी ओर तुलसीदास हुए जो रामानन्द के साक्षात् शिष्य तो नहीं थे, पर उनकी शिष्य-परम्परा में ही पड़ते थे। वे ब्राह्मण-वश में किन्तु गरीब घर में पैदा हुए थे। उस श्रेणी में योग-मार्ग का नहीं बल्कि धोराणिक मत का प्रचार था। तुलसीदास कबीर से बहुत भिन्न हैं। इतना अवश्य याद रखना चाहिए कि इन दो महान् साहित्यकारों की भिन्नता का कारण उनका अपना व्यक्तित्व भी था (जिसकी चर्चा हम आगे करेंगे)। परन्तु इस बात में कोई सन्देह नहीं कि दोनों को उत्पन्न करनेवाली भिन्न-भिन्न सामाजिक भिन्नता भी इनकी भिन्नता के लिए पूर्ण रूप से जिम्मेवार है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि जिस तरह यह जानना परम आवश्यक है कि ग्रन्थकार किस देश या जाति में पैदा हुआ, उसी प्रकार यह जानना भी जरूरी है कि वह समाज के किस स्तर से आया था। इन दोनों बातों को एक शब्द में कवि का 'जातीय रूप' कह सकते हैं।

(3) कवि के पूर्ववर्ती और समसामयिक ग्रन्थकारों का जानना भी आवश्यक है। उनकी परस्पर तुलना करके हम आलोच्य कवि या लेखक के काल, समाज और देश की बात ठीक-ठीक समझ सकते हैं कि कवि का अपना व्यक्तित्व क्या था। बिहारी और भतिराम की सतसङ्गों में बहुत-सी बातें एक ही जैसी हैं। नायिकाओं का वही रूप, वही अलंकरण-भंगिमा, वही प्रेम और विरह-सम्बन्धी

उक्तिर्मा, अलंकारो का यही कीजल, गुणों की वंसी ही योजना और दोषों के वर्जन का वंसा ही प्रयत्न दोनों ही कवियों में मिलेगा। दोनों की तुलना करने से हम ग्रासानी से उस युग की रचि, संस्करण, रीति-रस्म, शिष्टाचार और सामाजिकता आदि का पता लगा सकते हैं। और फिर भी यह समझने में देर नहीं लगेगा कि विहारी हाव-भाव और विव्बोक-विलासों में अधिक रस पाते हैं और अगज अलंकारों पर विशेष जोर देते हैं, जबकि मतिराम अमलज अलंकारों में अधिक रस लेते हैं। [दे. 30]

कवि को पूर्ववर्ती और समसामयिक कवियों की तुलना में रखकर देखने का अर्थ है कि हम मानते हैं कि ससार में कोई घटना अपने-आपमें स्वतन्त्र नहीं है, पूर्ववर्ती और पाण्वर्ती घटनाएँ वर्तमान घटनाओं को रूप देती रहती हैं; इसलिए जिस किसी रचना या वक्तव्य-वस्तु का हमें स्वरूप-निर्णय करना हो उसे पूर्ववर्ती और पाण्वर्ती घटनाओं की अपेक्षा में देखना चाहिए। भास कवि का 'चारुदत्त' नाटक, शूद्रक कवि के 'मृच्छकटिक' से पुराना है। 'चारुदत्त' ही 'मृच्छकटिक' का आधार है। दोनों में केवल कथानक का ही साम्य नहीं है, कई श्लोक तक एक ही पाये गये हैं। फिर भी शूद्रक का 'मृच्छकटिक' भास के 'चारुदत्त' से विशेष है। यदि यह सिद्ध हो जाता कि 'चारुदत्त' 'मृच्छकटिक' के बाद की रचना है तो उसका कोई महत्त्व नहीं रहता, पर चूँकि वह पूर्ववर्ती रचना है इसलिए उसका महत्त्व बहुत अधिक है। दोनों नाटकों को साथ पढ़नेवाला व्यक्ति शूद्रक के व्यक्तित्व और महत्त्व को ठीक-ठीक समझ सकता है।

(4) कवि का व्यक्तिगत जीवन भी साहित्य के विद्यार्थी के लिए बहुत प्रावश्यक है। भारतवर्ष में इस ओर काफी उदासीनता दिखायी गयी है। अपने महान् ग्रन्थकारों में से बहुत कम के व्यक्तिगत जीवन की हमें ठीक-ठीक जानकारी है। उसी पाठक-मण्डली को किम्बदन्तियों पर सन्तोष करना पड़ता है। उधर यूरोप में कवि के जीवन की प्रत्येक छोटी-छोटी घटना को लिपिबद्ध करने और आलोचना करने की परिपाटी पागलपन की सीमा तक पहुँच चुकी है। इस देश में भी यह हवा बहने लगी है। ग्रन्थकारों के खाँसने-हकारने तक की खबर लेने के लिए पन्ने-के-पन्ने रेंगे जाने लगे हैं। जिसे भी सस्ते तौर पर साहित्य में नाम कमाने की इच्छा है वही किसी बड़े कवि की पैदाइश का कोई नया गॉथ खोज निकालता है, उसके समुदाय की ढही दीवारों का पता बता देता है, उसकी मौजाई की बह के भतीजे का हस्तलेख निकाल लाता है और पत्रों और पुस्तकों में बहस छिड़ जाती है। ऐसी बात साहित्य के समझने में बाधक होगी।

यहाँ यह कह रखना जरूरी है कि बड़े-बड़े ग्रन्थकारों के जीवन में दो प्रकार की दिलचस्पी पायी जाती है, ऐतिहासिक और साहित्यिक। हमारा प्रधान आलोच्य साहित्यिक दिलचस्पी है। हमें कवि के साहित्य को पढ़ने के लिए उसके जीवन की जानकारी प्राप्त करनी होती है। यदि हम बेकार बातों में समय बर्बाद करने लगेंगे तो यह बात हमारे साहित्यिक अध्ययन में बाधक ही साबित होगी। परन्तु

यदि हम कवि के जीवन से परिचित हों, उसके अनुभवों के चढ़ाव-उतार के जान-कार हों तो बहुत-सी साहित्यिक उलझनें सुलझ जाती हैं। वस्तुतः कोई भी महान् ग्रन्थ अपने लेखक के दिमाग से, हृदय से और रक्त-मांस से बना होता है।

महान् ग्रन्थकार अपने अनुभव से सजीव सृष्टि करता है। वह कल्पना और बुद्धि के सहारे गढ़े हुए जीवों में आस्था नहीं रखता। स्वर्गीय प्रेमचन्दजी ने कहा था कि “कल्पना से गढ़े हुए आदमियों में हमारा विश्वास नहीं है। उनके कार्यों और विचारों से हम प्रभावित नहीं होते। हमें इसका निश्चय हो जाना चाहिए कि लेखक ने जो सृष्टि की है वह प्रत्यक्ष अनुभवों के आधार पर की है, या अपने पात्रों की जवान से वह खुद बोल रहा है।”

किसी रचना का सम्पूर्ण आनन्द पाने के लिए रचयिता के साथ हमारा घनिष्ठ परिचय और सहानुभूति अनुपमता के नाते भी आवश्यक है। हमें आलोचक होने के पहले आलोच्य ग्रन्थकार का विश्वासपरायण मित्र बनना चाहिए। तभी हम उसके वक्तव्य के उचित श्रोता हो सकेंगे; क्योंकि उस हालत में ही उसके व्यक्तिगत सुख-दुख के साथ गम्भीर सहानुभूति का भाव रख सकते हैं। सूरदास, तुलसीदास, रसखान और घनानन्द आदि कवियों के बारे में जो किम्बदन्तियाँ प्रसिद्ध हैं उनसे सिद्ध होता है कि जीवन की छोटी-छोटी घटनाएँ भी कभी-कभी महान् पुरुषों को इस प्रकार का झटका देती हैं कि उससे उनके जीवन की दिशा ही बदल जाती है। कवि का जीवन उसकी कृतियों के समझने का प्रधान सहायक है।

11. ग्रन्थकार की शैली उसके व्यक्तित्व का ही अंग है। आधुनिक साहित्य के पारखी पण्डितों ने साहित्य का विश्लेषण करके देखा है कि एक लेखक की रचना दूसरे लेखक की रचना से तीन कारणों से भिन्न हो जाया करती है :

(1) पहला कारण तो यह है कि एक व्यक्ति का स्वभाव, संस्कार और शिक्षण दूसरे से कभी हू-ब-हू नहीं मिलता। फलतः एक व्यक्ति सदा दूसरे से भिन्न हुआ करता है। और इसलिए एक व्यक्ति की रचना स्वभावतः ही दूसरे से भिन्न हो जाया करती है। उसकी शैली, जैसा कि अंग्रेज कवि पोप ने कहा था, ‘उसके विचारों की पोशाक’ हुआ करती है, पर केवल ‘पोशाक’ कहना उसे ठीक-ठीक कहना नहीं हुआ। इसलिए सुप्रसिद्ध मनीषी कारलाइल ने उक्त वक्तव्य का संशोधन करते हुए कहा था कि “शैली लेखक के विचारों की पोशाक नहीं है बल्कि चमड़ा है।” वह मँगनी नहीं माँगी जा सकती, उधार नहीं दी जा सकती। साधारण सहृदय भी किसी व्यक्ति की रचना को देखकर कह सकता है कि ऐसी रचना तो अमुक व्यक्ति की ही हो सकती है। प्रसाद और महावीरप्रसाद द्विवेदी के गद्य दूर से ही अपने लेखक का नाम कह देंगे। इस बात को शैली का व्यक्तिगत पहलू कह सकते हैं। पर व्यक्तिगत पहलू ही शैली का सब-कुछ नहीं है। उसका एक दूसरा महत्वपूर्ण अंग भी है।

(2) एक खास युग के लेखक एक ढंग की चीज लिखते हैं। विहारी का जन्म यदि आज हुआ होता तो वे सतसई की शैली में अपना वक्तव्य नहीं उपस्थित

गुणदोष से मुक्त हो सकते हैं और न पारिपाश्विक परिस्थितियों के प्रभाव से बच ही सकते हैं। इसका अर्थ यह है कि कालिदास एक खास जाति और खास काल में ही हो सकते थे। एस्किमो जाति के बच्चे को चाहे जितनी भी संस्कृत रटा दीजिए, वह कालिदास नहीं बन सकता और न इस युग का बड़ी-से-बड़ी शक्तिवाला संस्कृतज्ञ ही कालिदास-सा हो सकता है। कालिदास उसी समय में, उसी परिस्थिति में और उसी जाति में हो सकते थे जिसमें हुए थे।

न दो व्यक्तियों के सोचने का रास्ता एक है, न सोचने की वस्तु ही एक है। प्रसिद्ध फ्रांसीसी समालोचक टेन ने कहा था कि किसी भी व्यक्ति का निर्माण तीन निर्व्यक्तिक उपादानों से होता है :

- (1) उसकी वंश-परम्परा;
- (2) उसकी पारिपाश्विक परिस्थिति; और
- (3) उसके युग की विचारधारा और विश्वास।

इसका स्पष्ट अर्थ यह हुआ कि प्रत्येक व्यक्ति जैसा है वैसा ही उसे होना था, वह अपनी इच्छा से अपने को और अपने इर्द-गिर्द की परिस्थिति को बदल नहीं सकता। इस विचार में आंशिक सत्य अवश्य है, पर इसे सम्पूर्ण सत्य नहीं माना जा सकता।

13. वस्तुतः परिस्थितियों पर विजय पानेवाले मनुष्यों ने ही प्रत्येक युग में संसार को आगे बढ़ाया है। जातियों का इतिहास व्यक्तियों का इतिहास है। महापुरुष एक अपूर्व शक्ति लेकर आते हैं और देश का नक्शा बदल देते हैं। क्रान्तिलेन न होता तो इंग्लैंड का इतिहास और तरह से लिखा गया होता। नैपोलियन न हुआ होता तो फ्रांस की कहानी और ही तरह की होती। ऐसा देखा गया है कि एक-एक शक्तिशाली महापुरुष जाति को एक खास दिशा में प्रसर करते समय रास्ते में ही चल बसा और वह जाति अपनी समस्त जातिगत तथा ऐतिहासिक परम्पराओं और अनुकूल पारिपाश्विक परिस्थितियों के बावजूद उभय-विघ्नष्ट छिन्न भेष-खण्ड की भाँति बिलीन हो गयी।

महापुरुष ही जातियों को बनाते हैं। वे देश को विशेष दिशा की ओर मोड़ देते हैं, वे साहित्य के स्रष्टा और ज्ञान के विधाता होते हैं। कबीरदास योगियों की अवलोकता, भक्तों की निरीहता और भारतीय साधकों की सामान्य विशेषता—आध्यात्मिक दृष्टि—के साथ ही अपना एक मस्ताना व्यक्तित्व लेकर पैदा हुए थे। मक्कुल को छोड़कर चल देने की धरफूँक मस्ती और फरकड़ाना लापरवाही ने कबीरदास को भारतीय साहित्य का सबसे आकर्षक महापुरुष बना दिया है। अपने इसी अनन्य-साधारण व्यक्तित्व के कारण कबीरदास नवयुग की सृष्टि कर सके थे। कौन कह सकता है कि तुलसीदास केवल परिस्थितियों की उपज थे और वे न भी होते तो क्या किसी क. ग. ग. ने वैसा ही 'रामचरितमानस' लिख दिया होता? वस्तुतः ग्रन्थकार केवल परिस्थितियों की ही देन नहीं है, उसका व्यक्तित्व वह महत्वपूर्ण वस्तु है जो समाज में नया प्राणदान करती है और परिस्थितियों

को अपनी अभीष्ट दिशा में मोड़ देती है।

14. अब तक के वक्तव्य को कबीर के उदाहरण से इस प्रकार समझा जाय :

कबीरदास

1.	कालगत वैशिष्ट्य	भाषा और धर्म की लोकाभिमुखता, दो धर्म-संस्कृतियों का संघर्ष, हिन्दुओं का सांस्कृतिक उतार, ईश्वर पर अविचलित विश्वास, योग और तंत्र-प्रभाव इत्यादि।
2.	देशगत वैशिष्ट्य	
	(1) भारतीय	आध्यात्मिकता, पुनर्जन्म, नामजप, गुस्वाद, कर्मफल-वाद।
	(2) योग-प्रभाव	समाधि, प्राणायाम, काया-साधन की विविध बातें।
	(3) निचला सामाजिक स्तर	जातिगत वैषम्य की तीव्र अनुभूति, समाज-व्यवस्था पर कठोर आक्रमण।
	(4) भक्त-प्रभाव	निरीहता, नम्रता, प्रेम।
	(5) मुसलमानी प्रभाव	वेधड़क खण्डन, हीनता-ग्रन्थि का अभाव, सामाजिक समता में विश्वास।
3.	पूर्ववर्ती और समसामयिक	
	(1) पूर्ववर्ती	नाथपंथी और सहजयानियों की अकलङ्कता, आक्रमण-वृत्ति, पहेलियों की भाषा।
	(2) समसामयिक	सूफीमत, मुल्तो और पण्डितों का बाह्याचार, निरंजन पन्थ से साम्य आदि।
4.	जीवन	जुलाहे का काम, गरीबी, गृहस्थधर्म।
5.	व्यक्तित्व	फक्कड़, भस्त, आत्मविश्वासी, निरीह, बेपरवा, दृढ़।

15. लेखक का इस प्रकार अध्ययन हम इसलिए करते हैं कि उसने जो कुछ लिखा है उसे ठीक-ठीक समझ सकें और उस वक्तव्य का सम्पूर्ण आनन्द ग्रहण कर सकें। इसीलिए प्रधान बात तो वह वक्तव्य ही है जिसके लिए लेखक के व्यक्तिगत जीवन का अध्ययन आवश्यक साधन समझते हैं। वस्तुतः लेखक का वक्तव्य साहित्य का प्रधान विवेच्य है। अगर उसके पास रहने योग्य कोई वस्तु है और उक्त वक्तव्य में नवीनता, ताजगी और सार है, तो अन्यान्य सारी बातें

गोण हो जाती है। प्रतिभाशाली लेखक नये-नये साहित्यांगों और नये-नये साहित्यिक सम्प्रदायों को जन्म दिया करते हैं। कम शक्तिशाली लेखक उनका अनुकरण करके हृदि-भालन किया करते हैं।

लेखक के वक्तव्य का रसास्वादन कराना ही साहित्यिक समालोचक का कर्तव्य है। इतना यहाँ अवश्य स्मरण रखना चाहिए कि लेखक की वक्तव्य-वस्तु सब समय कोई नयी सूचना या तर्क-श्रुति नहीं होती। दुनिया की दृष्टि से उसका बाह्यार्थ (दे. 38) कभी-कभी नितान्त मामूली वस्तु हो सकती है। पर ऊपर-ऊपर से देखनेवाले अर्थ असल में महाकवि की वाणी को किसी बड़े सत्य की ओर इशारा करने के उद्देश्य से प्रयुक्त होते हैं (दे. 41)। इस प्रकार वक्तव्य-वस्तु का रसास्वादन कराना ही साहित्य-समालोचक का मुख्य कर्तव्य है, फिर भी इसके अनिर्दिष्ट और उद्देश्यों से भी साहित्य का अध्ययन किया जाता है। हम संक्षेप में उसी का विवरण उपस्थित करने जा रहे हैं।

15 क. परन्तु सच्चा साहित्यकार वही है जो महान् साहित्य की रचना करे। साहित्य के मूल प्रेरणास्रोतों को खोज निकालने और समूचे साहित्य को मानव-कल्याण के लिए नियोजित करने की चेष्टा आज जितनी प्रबल है उतनी कभी नहीं थी, परन्तु साथ ही साहित्य-विचारक आज जितना साहित्यिक गतिरोध से चिन्तित हुआ है उतना कभी नहीं हुआ था। छोटी-छोटी बातों में उलझता आज के साहित्यिक जीवन का प्रधान कार्य मान लिया गया है। साहित्य के लक्ष्य और उद्देश्य, आलोचक के कौशल और चातुर्य, साहित्यकार के सिद्धान्त और उद्देश्य आदि अस्पष्ट बातों को लेकर दलबन्दिर्मा हो रही हैं, एक-दूसरे पर कटाक्ष करने, असत् अभिप्राय के आरोप करने और व्यक्तिगत स्तर पर छिद्रान्वेषण करने की प्रवृत्ति निरन्तर उभर होती जा रही है। पर जो बात भुसा दी गयी है कि वह यह है कि इन वादों से साहित्य आगे नहीं बढ़ता। प्रायः देखा जाता है कि सिद्धान्तों की बात करते समय अत्यन्त ऊँचे और भव्य आदर्शों की बात करनेवाला लेखक वास्तविक साहित्य-रचना के समय ठुसमुल चरित्रों, गन्दी और घिनौनी परिस्थितियों, असन्तुलित बकवास के आवरण में आच्छादित वादानुवादों और मनुष्य के भीतर छिपे हुए पशु के विस्तारित विवरणों में रस लेता है। यह सत्य है कि साहित्य नीतिशास्त्र की सूचियों का सग्रह नहीं होता, पर यह और भी सत्य है कि मनोविज्ञान और प्राणि-विज्ञान की प्रयोगशालाओं से उधार लिये हुए प्राणियों का मेला भी नहीं होता। जो साहित्य अविस्मरणीय दृढ़चेता चरित्रों की मृष्टि नहीं कर सकता, जो मानव-चिन्त को भ्रमित और चलित करनेवाली परिस्थितियों की उद्भावना नहीं कर सकता और मनुष्य के दुःख-सुख को पाठक के सामने हस्तामलक नहीं बना देता वह बड़ी सृष्टि नहीं कर सकता। जीवन के हर क्षेत्र में यह सिद्धान्त समान रूप से मान्य है कि छोटा मन लेकर बड़ा काम नहीं होता। बड़ा कुछ करना हो तो पहले मन को बड़ा करना चाहिए। हमारी साहित्यिक आलोचना के अत्यन्त बौद्धिक और उद्देश्यान्वेषी वाद-विवादों में यही

घात भुला दी जाती है। 'साहित्य' नामक वस्तु साहित्यकार से एकदम अलग अन्य निरपेक्ष पिण्डतुल्य पदार्थ नहीं है। जो साहित्यकार अपने जीवन में मानव-सहानुभूति से परिपूर्ण नहीं है और जीवन के विभिन्न स्तरों को स्नेहाद्रं दृष्टि से नहीं देख सका है वह बड़े साहित्य की सृष्टि नहीं कर सकता। परन्तु केवल इतना ही आवश्यक नहीं है, उसमें प्रेमपूर्ण हृदय के साथ अनासक्त बनाये रहनेवाली मस्ती भी होनी चाहिए। मानव-सहानुभूति से परिपूर्ण हृदय और अनासक्तिजन्य मस्ती साहित्यकार को बड़ी रचना करने की शक्ति देती है। हमारा साहित्यिक आलोचक बड़ी-बड़ी विदेशी पोथियों और स्वदेशी ग्रन्थों से संग्रह करके जितनी भी विवेचनाओं का वागजाल बयो न तैयार करे, वह साहित्यिक गतिरोध नहीं दूर कर सकता। साहित्यिक गतिरोध दूर करते हैं विशाल हृदयवाले साहित्यिक। कुछ ऐसी हवा बड़ी है कि साहित्यिक टाय-टाय तो बहुत बढ़ गयी है, पर मच्चा साहित्यकार उपेक्षित हो गया है।

सैद्धान्तिक वाद-विवाद आवश्यक है। पर उन्हीं में उलझ जाना ठीक नहीं है। वास्तविक साहित्यिक दुनिया में क्या हो रहा है और किन कारणों से ऐसा हो रहा है, इस ओर भी हमारे आलोचकों का ध्यान जाना चाहिए। क्या कारण है कि हमारे मँजे हुए साहित्यिक प्रभावहीन दुलमुल चरित्रों का निर्माण करते जा रहे हैं, होटलों की दुनिया में सीमित हो गये हैं, पारिवारिक पवित्र प्रेम की उपेक्षा कर रहे हैं, उच्च शिक्षा-प्राप्त युवतियों की असन्तुलित जीवन-विकृतियों को महत्व दे रहे हैं और तथाकथित यथार्थवादी भावधारा से बुरी तरह आतंकित दिखायी दे रहे हैं? क्या साहित्य का लेखक सब प्रकार के सामाजिक उत्तरदायित्व से बरी हो गया है? क्या ज्ञान की अनुसन्धित्सा और शिक्षा के सम्य दिखनेवाले वातावरण ने सचमुच ही हमारे सामाजिक जीवन में विकृत दृष्टि उत्पन्न कर दी है?

साहित्य प्रभावशाली होकर सफल होता है। साहित्य प्रकाश का रूपान्तर है। कुछ आग केवल आँच पैदा करती है। जीवन के लिए उसकी भी आवश्यकता होती है। हमारे स्थूल जीवन के अनेक पहलू हैं। हमें नाना शास्त्रों की जरूरत होती है। परन्तु दीप-शिक्षा स्थूल प्रयोजनों के लिए व्यवहृत होने योग्य आँच नहीं देती। वह प्रकाश देती है। साहित्यकार जो कहानी लेता है, जिन जीवन-परिस्थितियों की उद्भावना करता है वह दीप-शिक्षा के समान आँच के लिए नहीं होती, बल्कि प्रकाश के लिए होती है। प्रभाव ही वह प्रकाश है। समूचे बाजार की ब्योरेवार घटनाएँ भी वह प्रभाव नहीं उत्पन्न कर सकती, जो एक-दो चरित्रों को ठीक से चित्रित करके उत्पन्न किया जा सकता है। उसी प्रकार बहुत-सी लकड़ियाँ जलकर भी उतना प्रकाश नहीं उत्पन्न कर पाती जितना एक छोटी-सी मोमवत्ती कर देती है। संसार के बड़े-बड़े साहित्यकारों ने यथार्थवादी कोशलों को इसलिए अपनाया था कि उनके सहारे वे पाठकों को अपने नजदीक ले आते थे और उसके चित्त में यह विश्वास पैदा करते थे कि लेखक उनसे कुछ भी छिपा नहीं रहा है। यही बात मुख्य नहीं हुआ करती। परन्तु बाद के अनुकरण

करनेवालों ने उन कौशलों को ही लक्ष्य समझ लिया। स्थानीय दृश्यों के व्योरे-वार चित्रण, सामाजिक रीति-रस्मों का और उनकी प्रत्येक छोटी-बड़ी बातों का सिलसिलेवार निरूपण, वस्तु-वस्तु के लिए अत्यन्त अतृप्तवश्यक और नगण्य दिखनेवाली बातों का विस्तारित वर्णन, स्थान-कालोपयुक्त बोलियों, गालियों, मुहावरों आदि का प्रयोग, व्यावसायिक और पेशेवर लोगों के प्रसंग में उनकी भाषा और भणियों का उल्लेख, सनदों, दलीलों, डायरी, सामाचारपत्रों का उपयोग—ये सब यथार्थवादी लेखन नहीं है, यथार्थवादी कौशल है। इनके द्वारा लेखक पाठक के हृदय में अपने प्रति विश्वास उत्पन्न करता है और अपने वक्तव्य की सच्चाई के सम्बन्ध में आस्था उत्पन्न करता है। ये ही लक्ष्य नहीं हैं, लक्ष्य है मनुष्य-जीवन के प्रति सहानुभूति उत्पन्न कर के मनुष्यता के वास्तविक लक्ष्य तक ले जाने का सकल्प, मनुष्य के दुःखों को अनुभव करा सकनेवाली दृष्टि की प्रतिष्ठा और ऐसे दृढचेता आदर्श चरित्रों की सृष्टि जो दीर्घकाल तक मनुष्यता को मार्ग दिखाते रहे। जो साहित्यकार ऐसा नहीं कर पा रहा है उसमें कहीं-न-कहीं कोई घुटि है। बड़े साहित्य का रचयिता ही बड़ा साहित्यकार है। कभी-कभी उल्टे रास्ते सोचने का प्रयास किया जाता है। हमारी साहित्यिक आलोचना में हवाई बातों को छोड़कर ठोस रचनाओं को लेकर खर्चा चले तो अच्छा हो, व्यर्थ की दलबन्दियों और आरोप-प्रत्यारोपों के वाज्जाल में कोई सार नहीं है। इनसे हमारी चित्तगत दरिद्रता का ही प्रदर्शन होता है। (दे. 77 क)

जातीय (राष्ट्रीय) साहित्य

16. सपूकी जाति] (राष्ट्र) भी एक व्यक्ति-मनुष्य की भाँति है। जिस प्रकार व्यक्ति-मनुष्य कभी सोता है, कभी जागता है, कभी सोचता-विचारता है, कभी आनन्द के तराने छेड़ देता है, उसी प्रकार सारी जाति (राष्ट्र) भी अपने जीवन में भिन्न-भिन्न अवस्थाओं में से गुजरती है। किसी रवीन्द्रनाथ के विचार जानने के लिए हम यह नहीं पूछते कि वे सपने में क्या बड़बड़ाते थे, या अपने वच्चे को क्या कहकर डाँट रहे थे, या छुटपन में तोतली बोली में कौन-सा शुद्ध या अशुद्ध उच्चारण कर रहे थे—यद्यपि मनुष्य रवीन्द्रनाथ को निबिड़ भाव से अनुभव करने के लिए इन बातों के प्रति हमारी जिज्ञासा उचित है—और किसी पास विषय पर उनके विचार की जिज्ञासा के समय हम इन बातों को नहीं जानना चाहते बल्कि उनकी प्रौढ़ विचारधारा, नाथ-तौलकर लिमे हुए वक्तव्य और मँवार-बनाकर कहे

हुए वाक्यों का अध्ययन करते हैं। ठीक यही बात जाति के विचारों के बारे में भी सत्य है।

यदि हमसे कोई पूछे कि भारतीय जाति ने क्या सोचा-विचारा है, उसकी बहुमूल्य चिन्ताराशि क्या है, तो हम उसे उस सम्पूर्ण साहित्य के उत्तम ग्रन्थों का निचोड़ सुनायेंगे जो वैदिक ऋषि से लेकर प्रेमचन्द तक महान् विचारको ने रचे हैं।

महान् विचारक जाति की चिन्ताशील अवस्था के द्योतक हैं। इसीलिए किसी ग्रन्थकार के ग्रन्थ-विशेष को हम केवल उसी तक सीमित रखकर अध्ययन नहीं करते बल्कि उसे समूचे भारतीय साहित्यरूपी विराट् ग्रन्थ के एक अध्याय के रूप में भी देखते हैं। कालिदास और तुलसीदास भारतीय मनीषा की दो भिन्न तर्हों के परिचायक हैं।

इसीलिए जब हम किसी साहित्य के इतिहास को पढ़ने बैठते हैं तो वस्तुतः उस जाति की सम्पूर्ण चिन्ताराशि, अनुभूति-परम्परा और संवेदनशीलता का परिचय पाना चाहते हैं। कालिदास, भवभूति, तुलसीदास और बिहारी परस्पर जितने भी भिन्न क्यों न हों, वे वस्तुतः सम्पूर्ण भारतीय जाति (राष्ट्र) की भिन्न-भिन्न अवस्था और अनुभूति-परम्परा के परिचायक हैं।

17. (क) हमने ऊपर देखा कि ग्रन्थकार के अध्ययन के लिए उसके काल की जानकारी आवश्यक है। परन्तु विरोधाभास यह है कि बिना ग्रन्थकारों के हम विभिन्न काल-धर्म की जानकारी प्राप्त ही नहीं कर सकते। गुप्त-कालीन ग्रन्थों के आधार पर ही मुख्यतया हम गुप्त-काल को समझ सकते हैं। इसीलिए जाति के भिन्न-भिन्न काल की रीति-नीति, आचार-विचार, वेश-भूषा, ज्ञान-विज्ञान, धर्म-कर्म समझने के लिए भी साहित्य का अध्ययन करते हैं। ऐसा करके हम उस युग के प्राचीन मनुष्य को तो आमने-सामने पाते ही हैं, अपने-आपको भी ठीक-ठीक समझते हैं।

हम पहले ही देख चुके हैं कि साहित्य की रचना और उसके अध्ययन दोनों ही कार्यों के लिए मूल मनोभाव हमें बराबर सचेष्ट करते रहते हैं। कालिदास के ग्रन्थों से हम जानते हैं कि—उन दिनों नागरिक लोग किस बात में रस पाया करते थे? नगर की सुन्दरियाँ कैसा शृंगार करती थी? प्रकृति की किन वस्तुओं से कौन-सी सौन्दर्य-वर्चक सामग्रियाँ संग्रह की जाती थी? राजपुरुष कैसे होते थे? राजा और प्रजा का सम्बन्ध कैसा था? और उस समय के सामाजिक लोग किस प्रकार नाच-गान, उत्सव आदि का आनन्द लेते थे? कालिदास हमारे सामने अपने जमाने के स्त्री-पुरुषों को प्रत्यक्ष उपस्थित कर देते हैं। हम उनके सुख-दुःख, आनन्द-मंगल और आचार-विचार को निविड़ भाव से अनुभव करते हैं। कालिदास के सरस ग्रन्थों में उस युग को हम जिस जीवन्त रूप में पाते हैं, उतने जीवित रूप में हम उस युग की किसी राजकीय विवरण-मुस्तिका (जो कदाचित् कहीं से मिल जाय) में नहीं पा सकते।

(ख) जाति का ठीक-ठीक परिचय केवल श्रोतुम्य की शान्ति के लिए ही

आवश्यक नहीं है, जिस युग में हम वास कर रहे हैं उसमें शान्तिपूर्वक वास करने के लिए भी हमें विभिन्न जातियों की जानकारी ठीक-ठीक होनी चाहिए। राजनीतिक और आर्थिक स्पर्धवश और अपने संस्कारों के कारण एक जाति दूसरी को गलत समझती है। आजकल यह बात बहुत जटिल रूप धारण कर गयी है। यद्यपि वैज्ञानिक उन्नति ने देश और काल के व्यवधान को कम कर दिया है, परन्तु मानसिक संकीर्णता उसी अनुपात में कम नहीं हुई है, जिसका परिणाम पारस्परिक अविश्वास, युद्ध, विग्रह, कलह और रक्तपात होता है।

हम पहले ही देख चुके हैं कि उत्तम ग्रन्थ जाति के ठीक-ठीक परिचयक है। उसकी आशा-आकांक्षा, गुण-दोष, आचार-विचार आदि को उसके महान् ग्रन्थ ही ठीक-ठीक उपस्थित करते हैं। इसलिए जातीय (राष्ट्रीय) साहित्य के उत्तम ग्रन्थों का अध्ययन और प्रचार मानव-समाज की भावी सुख-शान्ति के लिए भी आवश्यक है। शेक्सपियर को पढ़कर हम अंग्रेज जाति की जिस भीतरी सहृदयता का परिचय पाते हैं, वह विदेशी लेखकों की लिखी हुई सैकड़ों यात्रा-विवृतियों से भी नहीं पा सकते।

परिचय-ग्रन्थ किसी खास प्रयोजन से लिखे जाते हैं या किसी खास सिद्धान्त के प्रतिपादन के लिए लिखे जाते हैं। इसलिए उनमें द्रष्टा के विचार ही प्रधान हो उठते हैं। इस श्रेणी के लेखक उस जाति का परिचय कराने के बदले उस जाति-सम्बन्धी अपने विचारों पर ही अधिक जोर देते हैं। फलतः उससे गलत-फहमी पैदा होने या बढ़ने की आशंका रहती है। मिस मेयो की 'मदर इण्डिया' में इस देश को इतने भद्दे रूप में उपस्थित किया गया था कि उससे सारे सत्तार में भारतवर्ष के प्रति घृणा का भाव बढ़ जाता।

(ग) ऊपर जो बात परिचय-ग्रन्थ के लेखक को लक्ष्य करके कही गयी है वह थोड़ी-बहुत मात्रा में कवि, नाटककार और उपन्यास-लेखक में भी भवश्यक रहती है। परन्तु उससे हमारे अध्ययन में विशेष बाधा नहीं पड़ती। हम जानते हैं कि लेखक का अपना विशेष दृष्टिकोण है और वह भी उस विशेष दृष्टिकोण से देखने पर ही निरन्तर जोर देता रहता है। फिर भी वह जीवित मनुष्य को दिशाता है, उनकी छाया या कंकाल को नहीं। इसीलिए यद्यपि उसके विशेष दृष्टिकोण से हम द्रष्टव्य के विशेष पहलू को देखते हैं, परन्तु फिर भी हम निष्प्राण ठठरियों के समस्त पहलुओं को देखने की अपेक्षा सच्ची और काम की चीज देखते हैं। एक काम की चीज का देखना सौ बेकार और बेजान ठठरियों को देखने की अपेक्षा निश्चय ही अधिक महत्त्वपूर्ण है।

18. ऊपर की बात को एक उदाहरण से समझा जाय :

हिन्दी के प्रसिद्ध औपन्यासिक प्रेमचन्द शताब्दियों से पदबलि और अपमानित कृषकों की आवाज थे। पदों में कैद, पद-पद पर लादित और अपमानित असहाय नारी-जाति की महिमा के जबर्दस्त वकील थे और गरीबों और बेकसों के महत्त्व के प्रचारक थे। व्यक्तिगत रूप से वे मनुष्य की सद्गुणों में विश्वास रखते थे

और उसकी दुर्वृत्तियों को अजेय तो मानते ही नहीं थे, उन्हें भावरूप में स्वीकार भी नहीं करते थे। वे मानते थे कि जड़ोन्मुखी सभ्यता ने हमें जड़ता को ही प्रधान और सग्रहणीय मानने की ओर प्रवृत्त किया है। इसी की बदौलत हम आज भीड़-भ्रमड़ को, दिखाव-वनाव और टीम-टाम को महत्त्व देने लगे हैं। ये वस्तुएँ मनुष्य को महान् नहीं बनाती बल्कि उसके मन को दुर्बल और आत्मा को सशंक बना देती हैं।

व्यक्ति का आत्मबल उसकी जड़-भूजा से अवच्छिन्न हो जाता है। जिसके पास ये जड़-बन्धन जितने ही कम होते हैं, वह उतनी ही जल्दी सत्यपरायण हो जाता है। 'रंगभूमि' का गरीब सूरदास धनी विनय की तुलना में शीघ्र प्राप्य और स्थायी आत्मबल का अधिकारी हो जाता है। यह प्रेमचन्द का अपना दृष्टिकोण है। इस विशेष दृष्टि से दुनिया को देखने के लिए ही वे अपने पाठक को निमग्नित करते हैं, परन्तु फिर भी उनकी रची हुई दुनिया सत्य है। अगर कोई उत्तर भारत की समस्त जनता के आचार-विचार, भाव-भाषा, रहन-सहन, आशा-आकांक्षा, दुःख-सुख और सूक्ष्म-बूझ को जानना चाहे तो प्रेमचन्द से अधिक उत्तम परिचायक इस युग में नहीं पा सकेगा। भोपड़ियों से लेकर महलों तक, खोमचों से लेकर बँकों तक, ग्राम-पंचायतों से लेकर धारा-सभाओं तक उसे इतने कौशलपूर्वक और प्रामाणिकता के साथ कोई दूसरा नहीं ले जा सकता।

कोई भी जिज्ञासु, प्रेमचन्द की अंगुली पकड़कर बेखटके मेड़ों पर गाते हुए किसान को, अन्तःपुर की मानवती बहू को, कोठे पर बैठी हुई वार-विलासिनी को, रोटियों के लिए लसकते हुए भिखमगे को, कूट-परामर्श में लीन गोगन्दो को, ईर्ष्यापरायण प्रोफेसरो को, दुर्बल-हृदय बैंकरो को, साहसी चमारों को, ढोंगी पण्डित को, फरेबी पटवारी को और नीचाशय अमीर को देख सकता है और निश्चिन्त होकर विश्वास कर सकता है कि जो कुछ उसने देखा है वह गलत नहीं है। इससे अधिक सचाई के साथ दिखा सकनेवाले परिदर्शक को हिन्दी और उर्दू की दुनिया नहीं जानती। पर सर्वत्र ही वह लक्ष्य करेगा कि जो संस्कृतियों और सम्प्रदायों से लद नहीं गये हैं, जो अशिक्षित और निर्धन हैं, जो गँवार और जाहिल समझे जाते हैं वे उन लोगों की अपेक्षा अधिक आत्मबल दिखाते हैं जो शिक्षित हैं, जो सम्पन्न हैं, जो धनुर हैं, जो दुनियादार हैं।

यह प्रेमचन्द का अपना विशेष दृष्टिकोण है। इससे हम उत्तर-भारत की जनता को देखने की एक विशेष दृष्टि पाते हैं, परन्तु यह दृष्टि हमें उस जनता के वास्तव रूप को समझने में बाधक नहीं है। यह वास्तव में परिचय के अतिरिक्त हमारा अधिक लाभ है। परन्तु जब भारतवर्ष का कोई परिचय-लेखक अपनी विशेष उद्देश्य-सिद्धि के लिए ग्रन्थ लिखता है और बताता है कि इस प्रकार के वायुमण्डल और तापमान में रहनेवाले आदमी आलसी, कल्पनाशील और काम-चोर होंगे ही तो बहुत-कुछ छोड़ देता है, बहुत-कुछ जोड़ देता है और बहुत-कुछ अपने मन से गढ़ लेता है। हम सब उसका विश्वास नहीं कर सकते।

नया दृष्टिकोण

18 व. इस युग में ज्यों-ज्यों भिन्न-भिन्न समुदायों की चिन्ताएँ एक-दूसरे के निकट आती गयी हैं, त्यों-त्यों प्राचीन रूढ़ियों से उनका छुटकारा होता गया है। जिस प्रकार अन्यान्य शास्त्रों में, उसी प्रकार कविता, चित्रकला, मूर्तिकला आदि में भी, एक मार्मिक भक्ति पर सारे ससार के मनीषियों का ध्यान केन्द्रित होता रहा है। नये वैज्ञानिक आविष्कार इसमें बहुत अधिक सहायक हुए हैं। एकदेशी कल्पनाएँ और उनकी पोषक परम्पराएँ टूट गयी हैं; जहाँ नहीं टूटी है, वहाँ टूटने की ओर बढ़ रही है। काव्य को समझने का भौगोलिक दृष्टिकोण जो उन्नीसवीं शताब्दी के यूरोपीय पण्डितों में एक बार अत्यधिक प्राधान्य लाभ कर गया था, आज बुरी तरह गलत साबित हुआ है। यद्यपि भारतवर्ष के सद्यःप्रबुद्ध समालोचक भद्र भी इस ध्याना का स्वप्न देखते रहते हैं — विशेषकर धार्मिक क्षेत्रों में — तथापि वह अपनी गतिशीलता खो चुकी है। इस दृष्टि से ससार के इतिहास को देखनेवालों ने मनुष्य के काव्य-नाटकादि सलिल-फलाग्रा से लेकर भाषा-विचार, आहार-निद्रा आदि क्रियाओं तक को देश-विशेष की भौगोलिक परिस्थिति की उपज बताया था। भारतवर्ष-जैसे उष्णकटिबन्धीय देश में रहनेवाले आदमी स्वभावतः ही आलसी, केवल कल्पनाशील, कामधोर और परलोकप्रवण होंगे, पर साइबेरिया में रहनेवाले का जीवन प्रकृति से लड़ाई करने में बीतेगा। उसके सामने वास्तविकताएँ इतना कठोर रूप लेकर उपस्थित होंगी कि वह कल्पना-विहार का भवकाश ही नहीं पा सकेगा। उसका साहित्य भी वैसा ही होगा। इसमें कोई सन्देह नहीं कि भौगोलिक कारण जाति को विशेष रूप देने में बहुत-कुछ कारण बन जाते हैं, पर यही सब-कुछ नहीं है। भारतवर्ष में इस दृष्टि से देखने का सर्वाधिक विकृत रूप साम्प्रदायिक सम्भा-मंजों के उपदेशकों के मुख से सुनायी देता है, जब वे भारतवर्ष की सती-साध्वियों में, यहाँ की धर्म-प्राण जनता में, यहाँ के धर्म पर कुर्बान होनेवाले धर्मवीरों में कुछ ऐसी विशेषता बताया करते हैं, जो यही है और कही हो ही नहीं सकती। इस दृष्टिकोण से जिन्होंने भी दुनिया देखी है, उन्होंने मनुष्य की अपेक्षा उसकी रूढ़ियों को अधिक देखा है। अब जब कि रूढ़ियाँ टूटने लगी हैं, भारत की सती-साध्वियों में कोई ऐसी विशेषता नहीं देखती जो यूरोप की सती-साध्वियों में न हो। यहाँ की धर्मप्राण जनता कभी भी ऐसी हड़ताल नहीं करती, जो रूस या इंग्लैंड के कारखाने में काम करनेवाली जनता ने न की हो।

रीतिकाल की रूढ़ियाँ जब बीसवीं शताब्दी के कवियों के अज्ञान, उपेक्षा और विरोध के कारण टूट गयी, तो हिन्दी में भी अंग्रेजों के 'रोमांटिक' कवियों का स्वर सुनायी देने लगा। असहयोग-आन्दोलन के बाद यह उत्तरोत्तर साफ होता गया।

इन कवियों ने बाह्यजगत् को अपने अन्तर के योग से उपलब्ध किया; अपनी रचि, कल्पना और सुत-दुःत में गूँथकर संगार को देता; हिन्दी-कविता में मँकड़ों वषं जिस वैयक्तिकता (individuality) का प्रवेश नहीं हुआ था—जो भौगोलिक व्याख्या के अनुसार भारतीय मनोपी की विशेषता होनी चाहिए थी—वह एक ही घक्के में दरवाजा तोड़कर सामने आ सही हुई। पिछले पन्द्रह वर्षों में भारतीय कवि की वैयक्तिकता ही प्रधान प्रतिपाद्य काव्य-सामग्री रही है। पर तक्षणों में जान पड़ता है कि उसके भी दिन गिने जा चुके हैं। अब तक कवि चाहे कल्पना के द्वारा इस जगत् की विसदृशताओं से मुक्त एक मनोहर जगत् की सृष्टि कर रहा हो, या चिन्ता द्वारा किसी अज्ञात रहस्य के भीतर प्रवेश करने की चेष्टा कर रहा हो, या अपनी अनुभूति के बल पर पाठक के वासनान्तर्विहीन मनोभावों को उत्तेजित कर रहा हो—सर्वत्र उसकी वैयक्तिकता ही प्रधान हो उठती रही है। अत्यन्त आधुनिक कवि इस भावुकता को पसन्द नहीं करता। वह वस्तु को आत्मनिरपेक्ष भाव से देखने को ही सच्चा देखना मानता है। यह बात उसके निकट सत्य नहीं है कि वस्तु को उसने कैसा देखा, बल्कि यह कि वस्तु उसके बिना भी वैसी है। इस वैज्ञानिक चित्तवृत्ति का प्रधान आनन्द कीतूहल में है, असुखता में है, आत्मीयता में नहीं। और जैसा कि इस विषय के पण्डितों ने बताया है, विश्व को व्यक्तिगत आसक्त भाव से न देखकर तद्गत और अनासक्त भाव से देखना ही आधुनिक दृष्टिकोण से जगत् को देखने का प्रयत्न करना है। यद्यपि इस दृष्टि का अधिक विनियोग आर्थिक परिस्थिति को समझने में किया गया है, या यों भी कहा जा सकता है कि समाज की वर्तमान परिस्थिति को आर्थिक दृष्टिकोण से देखने का प्रयत्न किया गया है, तथापि यही उसका वास्तविक स्वरूप नहीं है। हमारी विचार-धारा की वास्तविक नवीनता इस बात में नहीं है कि हमने संसार को व्यक्तिगत रधि-अरधि की दृष्टि से देखा है या आर्थिक दृष्टि से—वस्तुतः व्यक्तिगत दृष्टि और आर्थिक दृष्टि का विरोध नहीं भी हो सकता है—बल्कि यह कि हमने संसार को अपने सत्-असत् के संस्कारों की दृष्टि से नहीं, बल्कि इन संस्कारों से मुक्त बुद्धि के द्वारा देखने का प्रयास किया है। दोनों का अन्तर दोनों दृष्टिकोणों के विकास से समझा जा सकता है।

18 ख. यह मानने में कोई सकोच नहीं होना चाहिए कि हमारी आधुनिक दृष्टि-भंगी यूरोपीय ससर्ग का फल है। इसके पहले हमारी दुनिया एक प्रकार से तप हो चुकी थी। हमारी सत्-असत् सम्बन्धी धारणाएँ हमेशा के लिए मानो स्थिर हो चुकी थी। यूरोप में भी ऐसा ही एक युग था। परन्तु वैज्ञानिक आविष्कारों ने वहाँ के सोचनेवाले आदमियों के मस्तिष्क में एक प्रकार की अशान्ति ला दी। किसी ने कहा है कि ज्योतिष का यह आविष्कार कि पृथ्वी समस्त ग्रहनक्षत्र-मण्डल के केन्द्र में नहीं है, यूरोपीय मस्तिष्क के ऊपर सबसे पहली और सबसे जोरदार चोट थी। उसकी समस्त धार्मिक और आध्यात्मिक कल्पना, सारा पौराणिक विश्वास, समस्त रुढ़ियाँ इस चोट से तिलमिला गयी। विज्ञान प्रसारित होता

गया, धर्मविश्वास संकुचित । प्रत्येक वैज्ञानिक आविष्कार अठारहवीं शताब्दी में ईश्वर और धर्म को पीछे ढकेलता गया, अन्त में उन्नीसवीं शताब्दी में ये दोनों वस्तुएँ—‘कहियतु भिन्न-न-भिन्न’—सम्पूर्णतया पृष्ठभूमि में धा गयीं । पर मनुष्य अपने-आप अत्यधिक विश्वासपरायण हो गया । उन्नीसवीं शताब्दी जिस प्रकार नास्तिकता-प्रधान युग है, उसी प्रकार आत्मविश्वासपरायण भी । इस काल में सारे संसार में आदर्शवादियों का प्राधान्य था । आज भी जहाँ कहीं बड़े-बड़े आदर्शवादी दीख रहे हैं, वे उसी शताब्दी के भगनावशेष हैं । इन आदर्शवादियों ने संसार की वास्तविकता की तरफ नहीं ध्यान दिया, बल्कि अपना सारा ध्यान एक आदर्श दुनिया को गढ़ने में केन्द्रित रखा—जहाँ मनुष्य सुदृढ़ स्वार्थ का शिकार न होकर सेवा का विधाता होगा; जहाँ धर्म मनुष्य का मार्गदर्शक न होकर मनुष्य द्वारा परिचालित होगा, जहाँ का सबसे बड़ा सत्य मनुष्य है । इस आदर्श के उन्नयन के साथ-ही-साथ आत्मसापेक्ष दृष्टि अपने-आप अनजान में ही, प्राधान्य लाभ करती गयी । अपनी भावनाओं के रंग में दुनिया को रंगकर देखने का अभ्यास बढ़ता गया । हिन्दी का व्यक्तिकता-प्रधान साहित्य उसी का अन्तिम प्ररोह था । पहले वह समाज-सुधार के क्षेत्र में दिखायी दिया और बाद में उसने अग्रगण्य क्षेत्रों को भी बुरी तरह से आच्छादित कर लिया । न जाने किस भ्रमलदर्शी ने कविता में उसका नाम छायावाद चला दिया । परन्तु विचार की दुनिया में एक बार जो अशान्ति घुस गयी थी वह फिर भी अशान्ति बनी रही । वैज्ञानिक प्रगति ने बेचैनी बढ़ाने का ही काम किया । जीवन को देखने के दृष्टिकोण में फिर जबर्दस्त परिवर्तन हुआ । मार्क्स और फ्रायड ने समाज और व्यक्ति को देखने का नया चश्मा दिया । समाज का जो अंश सर्वाधिक उपेक्षित रहा, वह तेजी से प्रधान स्थान प्राप्त करता गया । व्यक्ति को समझने के लिए भी उसके चेतन मन की अपेक्षा अवचेतन मन की प्रधानता स्थापित हो गयी । आदर्शवाद को इन दोनों बातों से चीट पहुँची । फ्रायड ने कहा है कि मनुष्य वस्तुतः वैसा नहीं है जैसा कि वह स्पष्ट ही दीख रहा है, प्रत्युत वह वैसा है जैसा कि अपने को बेप्टापूर्वक नहीं दिखाना चाह रहा । चेतन के द्वारा नहीं, अवचेतन के द्वारा मनुष्य को पहचाना जा सकता है । इस प्रकार मनुष्य के समस्त काव्य, समस्त कला, समस्त धर्मावरण एक नये रूप में प्रकट हुए । हम दुनिया को जैसा देख रहे हैं, जितने सदाचार हैं, जितने कायदे-कानून हैं, जो कुछ नैतिकता-विधान हैं, सब वस्तुतः धँसे नहीं हैं । मार्क्स ने कहा है कि इन विधानों का कारण कोई वास्तव सत्य नहीं है बल्कि आर्थिक परिस्थिति है । दोनों दृष्टियों से घ्राणतः साथ दृश्यमान आदर्शवाद योधा ही दीखने लगा । इस प्रकार मानवीय चिन्ता दूसरी बार अपने सत्कारों को भाँडकर देखने का प्रयास करने लगी । काव्य को, समाज को, धर्म को, राजनीति को—सबको समने उदगत और अनासक्त भाव से देखने का प्रयास किया । पहली चिन्ता में व्यक्ति प्रधान था, दूसरी में दृश्य प्रधान हो गया । पहली का दृश्य द्रष्टा के मन से विमुक्त होकर सामने जाता था, दूसरी का द्रष्टा दृश्य के पीछे छिप जाता है । यही नया दृष्टिकोण

है। इस दृष्टि से, जैसा कि एक रूसी आलोचक ने हाल ही में कहा है, अब तक कलाकार की वैयक्तिकता के प्रकाशन में, रीति-ग्रन्थों में, निजी कल्पनाओं में और रूपहीन (abstract) चिन्ताओं में कला का वर्णन ही प्रकट हुआ है। और जैसा कि मैंने ग्रन्थ में कहा था, दो कारणों से इस कविता की भाषा और शैली में भी परिवर्तन हुआ है। एक तो विषय को जब अनासक्त और तद्गत भाव में देखा जाता है, तब स्वभावतः ही भावुकता को स्थान नहीं रह जाता। ऐसी अवस्था में कवि वैज्ञानिक-जैसी गद्यमय भाषा लिखता है। दूसरे, विषय की नवीनता को सम्पूर्ण रूप से अनुभव करने के लिए वह जान-बूझकर ऐसी भाषा और शैली का व्यवहार करता है जो पाठक के मन को इस प्रकार झकझोर दे कि उस पर से प्राचीनता के संस्कार झड़ जायें। वे ऐसी उपमाओं, ऐसे रूपकों और ऐसी वक्रोक्तियों का व्यवहार करते हैं जो केवल नवीन ही नहीं अद्भुत भी जैयें। ऐसे काव्य में मेंढक और कुकुरमुत्ते केवल इसलिए व्यवहृत हो सकते हैं कि पाठक के चित्त को जोर से झकझोर दें, यद्यपि उसका अन्तर्निहित तत्त्व यह भी हो सकता है कि समुद्र और सूर्य अपनी महत्ता में जितने सत्य हैं उतने ही सत्य मेंढक और कुकुरमुत्ते भी हैं। जब तक द्रष्टा अपनी रुचि-अरुचि से साधक सृष्टि को देखेगा तब तक वह इस महत्ता का अनुभव नहीं कर सकेगा।

परन्तु इस दृष्टिकोण का बहुत ही व्यापक प्रभाव स्वयं दृश्य या दृष्टव्य पर पड़ा है। अब तक काव्य, साहित्य, नृत्य आदि ललित और धर्मत्मक कलाएँ अपने-आप में अध्येतव्य थीं। ग्रन्थान्वय ज्ञान-विज्ञान के साधन से हम इन्हें समझने का प्रयत्न करते थे। अब समझा जाने लगा है कि वस्तुतः ये स्वयं अध्येतव्य विषय नहीं हैं, ये साधन भी नहीं हैं, ये साधन हैं। इनके द्वारा हम किसी और को समझ सकते हैं। पदार्थ-विज्ञान और भूगर्भ-विद्या की भाँति ये भी अपने-आप में सम्पूर्ण नहीं हैं। वह साध्य वस्तु क्या है, जिसकी साधना के लिए काव्य, नाटक और नृत्य-चित्र-मूर्ति-कलाएँ साधन हैं। वह जीवन है। जीवन समझने के लिए ही यह सारा टण्डा है। जीवन, जिसकी उद्दाम लहरें नाना स्तरों में प्रवाहित होकर किसी अज्ञात दिशा की ओर भागी जा रही हैं। 'अपारे काव्य-संसारे' का प्रजापति कवि उन सैकड़ों स्तरों में से एक स्तर है, जिसके रूप में जीवन-महासमुद्र की तरंगें प्रकट हो रही हैं। उससे हम समुद्र की गम्भीरता और उसके विस्तार की खोज पा सकते हैं, वह स्वयं ज्ञातव्य, गम्भीर्य या विस्तार नहीं है। विश्व उस प्रकार गठित नहीं हो रहा है, जैसा कवि की रुचिता है वस्तु विश्व को जैसा रुचता है, वह वैसा ही उसके भीतर

19. कोई भी पुस्तक कुछ शब्दों का सघात है। शब्दों के समूह ही तो पुस्तक कहलाते हैं। परन्तु वे शब्द सजाकर इस प्रकार रखे गये होते हैं कि उनसे हम एक अर्थ पाते रहते हैं। इनमें कुछ संज्ञा शब्द हैं, कुछ क्रियापद हैं, कुछ विभक्तिर्ण हैं, कुछ उपसर्ग हैं, कुछ प्रत्यय हैं और फिर इन सबका एक सामञ्जस्यपूर्ण सम्बन्ध है। यह सम्बन्ध ही बड़ी चीज है, क्योंकि यह न रहे तो शब्दों से कुछ अर्थ निकलना असम्भव हो जाय। इस सम्बन्ध को बतानेवाले शास्त्र को व्याकरण कहते हैं।

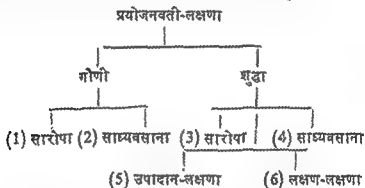
साहित्य का भी अपना व्याकरण है। इसे अलंकार-शास्त्र कहते हैं और इस शास्त्र के आचार्यों को अलंकारिक। यह शास्त्र शब्दों के प्रकृति-प्रत्यय को लेकर मिर नहीं खपाता बल्कि शब्द और अर्थ की मनोहारिणी व्याख्या करता है। इस शास्त्र में शब्द की शक्तियाँ, उसका अर्थ, रस, गुण, दोष और अलंकार की विवेचना होती है। साहित्य के विद्यार्थी को इन बातों की जानकारी जरूर होनी चाहिए और उसे यह भी मालूम होना चाहिए कि साहित्य के रसास्वादन में इस शास्त्र की मर्यादा का क्या महत्व है। इन बहुत जरूरी बातों की चर्चा हम यहाँ संक्षेप में कर ले तो अच्छा रहेगा। यह विषय बहुत शास्त्रीय है, पर यहाँ चर्चा करते समय इसे कम-से-कम शास्त्रीय ढंग से कहेंगे। सहज करके कहना ही हमारा उद्देश्य है।

20. 'शेर' शब्द के सुनते ही हमारे सामने जो एक विशेष प्राणी का रूप उपस्थित हो जाता है उसका कारण क्या है? अलंकारिक लोग कहते हैं कि शब्द की एक विशेष शक्ति होती है जिसके द्वारा 'शेर' शब्द का अर्थ एक विशेष प्रकार का जीव होता है, नाव या महल नहीं। इस शक्ति का नाम अभिधा-वृत्ति है। यह शक्ति शब्द के उस अर्थ को बताती है जो कोष और व्याकरण से प्राप्त है, जो परम्परा से एक आदमी दूसरे से सुनता और सीखता आ रहा है। अलंकारिक लोग इस बात को कहने के लिए एक बड़ा लम्बा-सा शब्द व्यवहार करते हैं। यह शब्द है 'साक्षात्-संकेतित', अर्थात् 'शेर' शब्द कहने से एक जीव-विशेष का ज्ञान होता है, बीच में कोई बाधा नहीं पड़ती। यह साक्षात्-संकेतित अर्थ कोष से, व्याकरण से और व्यवहार से तथा विश्वसनीय व्यक्ति से जाना जा सकता है। इस शक्ति के द्वारा जो अर्थज्ञान होता है उसे अभिधेय या वाच्य-अर्थ (वाच्यार्थ) कहते हैं।

21. लेकिन जब कहा जाय कि 'लड़का शेर है' तो स्पष्ट ही 'शेर' शब्द का वाच्यार्थ काम नहीं दे सकता। दुनिया जानती है कि लड़का आदमी है, शेर नहीं; फिर भी भाषा में ऐसे प्रयोग बराबर ही होते हैं और समझनेवाले समझ भी लेते हैं। जब कहा जायगा कि लड़का शेर है तो समझदार आदमी समझेगा कि लड़का वीर है, साहसी है, निर्भीक है। सारे हिन्दी 'शब्द-सागर' को खोजने

अन्तिम दो लक्षणाओं में आरोप के आधार और आरोप्यमाण मे कोई-न-कोई सम्बन्ध होता है। 'ब्राह्मण गाय है' इस वाक्य में ब्राह्मण और गाय में निरीहता नामक गुण का सादृश्य है। गुणों का सादृश्य जिनमें होता है, उन लक्षणाओं को 'गौणी-लक्षणा' कहते हैं। किन्तु गुण सादृश्य के अतिरिक्त और किसी सम्बन्ध से लक्षणा हुई हो तो उसे शुद्धा कहते हैं। इस प्रकार अन्तिम दो लक्षणाओं में से गौणी और शुद्धा नाम से दो-दो भेद होते हैं। अर्थात् सब मिलाकर छ प्रकार की लक्षणाएँ हुई : लक्षण-लक्षणा, उपादान-लक्षणा, गौणी सारोपा-लक्षणा, शुद्ध सारोपा-लक्षणा, गौणी साध्यवसाना-लक्षणा और शुद्धा साध्यवसाना-लक्षणा।

नीचे के कोष्ठक से प्रयोजनवती लक्षणा के 6 भेद स्पष्ट होंगे :

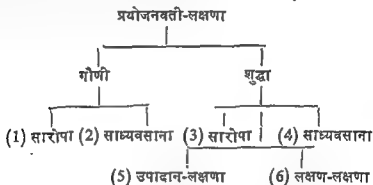


इस प्रकार गौणी के दो और शुद्धा के चार ये कुल 6 लक्षणाएँ हैं। लक्षणा के प्रसंग में हम बराबर 'प्रयोजन' की बातें करते आ रहे हैं। यह प्रयोजन न तो वाच्यार्थ होता है और न लक्ष्यार्थ। यह वस्तुतः व्यंग्यार्थ है। व्यंग्यार्थ भी आचार्यों ने दो प्रकार के बताये हैं—(1) गूढ़, और (2) अगूढ़। गूढ़व्यंग्य को वही समझ सकता है जो भर्मज्ञ हो, पर अगूढ़-व्यंग्य सहज ही समझ में आ जाता है। ऊपर बनायी हुई लक्षणा के छहों भेदों में से प्रत्येक लक्षणा गूढ़व्यंग्या और अगूढ़व्यंग्या भेद से दो-दो प्रकार की बतायी गयी है। इनके उदाहरणादि लक्षण-ग्रन्थों में देखने चाहिए।

23. अभिधा और लक्षणा के अतिरिक्त शब्द की एक तीसरी शक्ति भी आलंकारिक आचार्य मानते हैं। इन आलंकारिकों के सिवा अन्य शास्त्रकार इस तीसरी वृत्ति को नहीं मानना चाहते। इस तीसरी शक्तिका नाम व्यंजना है। इससे जो अर्थ सूचित होता है उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं। पहले जिन दो वृत्तियों की चर्चा हुई है उनसे यह भिन्न प्रकार की है। अभिधा और लक्षणा केवल शब्द के बल पर ही काम करती हैं, या अर्थ के बल पर भी। इसीलिए इनके दो भेद किये गये हैं—शाब्दी और आर्थी। यह व्यंजना अभिधामूलक भी होती है, लक्षणामूलक भी होती है और व्यंजनामूलक भी होती है। साह ने बहू से कहा, 'सूर्य अस्त हो गया।' वह ने इसका अर्थ समझा कि दीपक जलाना। यह अर्थ वाच्य नहीं हो सकता, क्योंकि सूर्य का दीपक अर्थ और अस्त होने का जलाना अर्थ किसी प्रकार साक्षात्संकेत नहीं है। फिर यह अर्थ लक्ष्य भी नहीं है; क्योंकि लक्षणा की पहली

अन्तिम दो लक्षणाओं में आरोप के आधार और आरोप्यमाण में कोई-न-कोई सम्बन्ध होता है। 'ब्राह्मण गाय है' इस वाक्य में ब्राह्मण और गाय में निरीहता नामक गुण का सादृश्य है। गुणों का सादृश्य जिनमें होता है, उन लक्षणाओं को 'गौणी-लक्षणा' कहते हैं। किन्तु गुण सादृश्य के अतिरिक्त और किसी सम्बन्ध से लक्षणा हुई हो तो उसे शुद्धा कहते हैं। इस प्रकार अन्तिम दो लक्षणाओं में से गौणी और शुद्धा नाम से दो-दो भेद होते हैं। अर्थात् सब मिलाकर छ. प्रकार की लक्षणाएँ हुईं : लक्षण-लक्षणा, उपादान-लक्षणा, गौणी सारोपा-लक्षणा, शुद्ध सारोपा-लक्षणा, गौणी साध्यवसाना-लक्षणा और शुद्धा साध्यवसाना-लक्षणा।

नीचे के कोष्ठक से प्रयोजनवती लक्षणा के 6 भेद स्पष्ट होंगे :



इस प्रकार गौणी के दो और शुद्धा के चार ये कुल 6 लक्षणाएँ हैं। लक्षणा के प्रसंग में हम बराबर 'प्रयोजन' की बातें करते आ रहे हैं। यह प्रयोजन न तो वाच्यार्थ होता है और न लक्ष्यार्थ। यह वस्तुतः व्यंग्यार्थ है। व्यंग्यार्थ भी आचार्यों ने दो प्रकार के बताये हैं—(1) गूढ, और (2) अगूढ। गूढव्यंग्य को वही समझ सकता है जो भर्मेज हो, पर अगूढ-व्यंग्य सहज ही समझ में आ जाता है। ऊपर बतायी हुई लक्षणा के छहों भेदों में से प्रत्येक लक्षणा गूढव्यंग्य और अगूढव्यंग्य भेद से दो-दो प्रकार की बतायी गयी है। इनके उदाहरणादि लक्षण-ग्रन्थों में देखने चाहिए।

23. अभिधा और लक्षणा के अतिरिक्त शब्द की एक तीसरी शक्ति भी आलंकारिक आचार्य मानते हैं। इन आलंकारिकों के सिवा अन्य शास्त्रकार इस तीसरी वृत्ति को नहीं मानना चाहते। इस तीसरी शक्ति का नाम व्यंजना है। इससे जो अर्थ सूचित होता है उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं। पहले जिन दो वृत्तियों की चर्चा हुई है उनसे यह भिन्न प्रकार की है। अभिधा और लक्षणा केवल शब्द के बल पर ही काम करती हैं, या अर्थ के बल पर भी। इसीलिए इनके दो भेद किये गये हैं—शाब्दी और आर्थी। यह व्यंजना अभिधामूलक भी होती है, लक्षणामूलक भी होती है और व्यंजनमूलक भी होती है। सांस् ने वही से कहा, 'मूर्ध्न्य अस्त हो गया।' वही ने इसका अर्थ समझा कि दीपक जलाओ। यह अर्थ वाच्य नहीं हो सकता, क्योंकि मूर्ध्न्य का दीपक अर्थ और अस्त होने का जलाना अर्थ किसी प्रकार साक्षात्संकेत नहीं है। फिर यह अर्थ लक्ष्य भी नहीं है; क्योंकि लक्षणा की पहली

शतं है मुख्यार्थ में बाधा । सो मूल्य का मुख्यार्थ जो आसमान में चलता दिखनेवाला उज्ज्वल नक्षत्र-विण्ड है वही यहाँ भी है । उसका अस्त होना ठीक ही प्रयोग है । कही कोई बाधा नहीं है । इसीलिए इस अर्थ को न तो बाध्य ही कह सकते हैं और न लक्ष्य ही ।

(1) कई बार ऐसा होता है कि एक ही शब्द के अनेक साक्षात्-संकेतित अर्थ होते हैं । प्रसंग देखकर कोई एक अर्थ नियत कर लिया जाता है । मँघव घोड़े को भी कहते हैं, नमक को भी । भोजन के प्रसंग पर सैन्धव माँगनेवाले को नमक ही दिया जायेगा, घोड़ा नहीं । प्रसंग से सैन्धव का अर्थ नियत हो गया है । अभिधा द्वारा जब कोई एक अर्थ नियत हो जाता है और फिर भी उस अर्थ में यदि दूसरा अर्थ प्रतीत होता हो तो वहाँ अभिधामूला-व्यजना समझनी चाहिए । हम ऊपर देख आये हैं कि लक्षणा में एक प्रयोजन रहा करता है । उम प्रयोजन को व्यंग्य-अर्थ ही समझना चाहिए; क्योंकि प्रयोजन न तो बाध्य ही है और न लक्ष्य ही । इसलिए निश्चय ही यह किसी तीसरी शब्द-शक्ति का विषय है ।

इस प्रयोजन की प्रतीति करानेवाली शक्ति को लक्षणामूला-व्यजना कहते हैं । लक्षण-ग्रन्थों में बताया गया है कि अभिधा-मूला और लक्षणा-मूला शाब्दी-व्यंजनाओं के अतिरिक्त आर्यी-व्यंजना भी होती हैं । इन दोनों को शाब्दी-व्यजना इसलिए कहते हैं कि अभिधा-मूला तो अनेकार्थक शब्दों पर निर्भर है और लक्षणा-मूला लाक्षणिक शब्दों पर ।

(2) आर्यी-व्यंजना वहाँ होती हैं जहाँ निम्नांकित दस बातों में से किसी एक या अधिक के वैशिष्ट्य से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है । दस बातें ये हैं : (1) वक्ता या कहनेवाला, (2) बोधव्य या सुननेवाला, (3) काकु या कण्ठध्वनि की विशिष्ट भंगी, (4) वाक्य, (5) वाच्य, (6) अन्य-सन्निधि अर्थात् कहने-वाले और सुननेवाले के अतिरिक्त किसी तीसरे की उपस्थिति, (7) प्रकरण, (8) देश, (9) काल, और (10) चेष्टा । काव्य पढ़नेवाले को निश्चय ही ऐसे प्रसंग मिलते रहते हैं जहाँ इन दसों में से किसी भी एक की विशिष्टता से और-का-और अर्थ प्रतिभासित हो जाता है । सीताजी ने अयोध्या से खरा बाहर निकलते ही कहा, 'पिय पर्णकुटी करिही कित हूँ !' यहाँ वक्ता की विशिष्टता से तुरत पता चल जाता है कि कभी घर से बाहर पैदल चलने का अभ्यास न होने से सीताजी थक गयी हैं । यहाँ वक्ता की विशिष्टता से ही व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है ।

अन्य-सन्निधि का भी एक उदाहरण लिया जाय । एक लड़की किसी लड़के से प्रेम करती है । उसे मिलने को व्याकुल है, पर उसे कोई खबर भी नहीं भिजवा सकती । अचानक एक दिन वह लड़का दिख गया, पर उस समय लड़की की सखी मौजूद थी । लड़की ने होशियारी के साथ अपनी सखी से कहा, 'क्या बताऊँ मखी, दिन-भर काम में जुती रहती हूँ । मिरफें शाम को थोड़ी फुरमत मिलती है, तब कही नदी-किनारे पानी नाने जाती हूँ, पर उम समय वहाँ कोई

व्याकरण ही है। वह नीरस होगा ही। परन्तु अलंकार-शास्त्र के आचार्य व्याकरण लिखते समय भी कुछ सरसता जहर बनाये रखते थे। भीतर से प्रायः सभी कवि थे। कविता उनकी दृष्टि में एक सुन्दरी स्त्री के समान है। हमने ऊपर देखा है कि उसकी आत्मा का नाम ध्वनि है। बहुत ठीक। आत्मा का पता तो चल गया, परन्तु केवल आत्मा का तो कोई रूप नहीं होता। उस सुन्दर स्त्री के कुछ हाथ-पैर होंगे—इन सबके बिना सुन्दर रूप की कल्पना ही कैसे हो सकती है? सो, आलंकारिक पण्डितों ने इन बातों को भी गिना दिया है : भव्य और भयं ही उस कविता-सुन्दरी के शरीर है; शब्दों और अर्थों के नाना प्रकार के दृश्यग्राही कौशल, जिन्हें साहित्यशास्त्र में 'अलंकार' कहा जाता है, ही कविता-सुन्दरी के गहने हैं; मधुरता आदि धर्म जिस प्रकार मनुष्य के गुण हैं उसी प्रकार इस कविता-सुन्दरी के भी कुछ 'गुण' हैं। शास्त्र में उसका नाम भी 'गुण' दिया हुआ है। जिस प्रकार कानापन, लँगड़ापन, दूलापन आदि दोष मनुष्य के हुआ करते हैं उसी प्रकार भव्य और भयं का कानापन, लँगड़ापन भी हुआ करता है; सो, कविता-सुन्दरी के भी दोष हैं। इस प्रकार यह कविता-सुन्दरी सब प्रकार से मनुष्य-जैसी ही है। जिस प्रकार कोई मानव-सुन्दरी सब प्रकार से मनुष्य-जैसी ही है; जिस प्रकार कोई मानव-सुन्दरी सब अलंकार पहन ले, परन्तु उसमें आत्मा ही ही नहीं तो वह भड़ी निर्जीव जड़-पिण्ड के सिवा और कुछ नहीं होती; उसी प्रकार जिस कविता में अलंकार तो अनेक हों, पर ध्वनि ही ही नहीं, तो वह निर्जीव और भड़ी है।

लेकिन किसी स्त्री में आत्मा ही किन्तु उसमें आत्मिक ज्योति न हो; वह केवल बनाव-सिंघार को, केवल बाहरी वस्तुओं को इतना महत्त्व दे रही हो कि उसके भीतर की ज्योति दब गयी हो, तो वह यद्यपि सजीव कही जायगी परन्तु उसे कोई अच्छी स्त्री नहीं कहेगा। उसी प्रकार कविता में यदि ध्वनि कमजोर हो और अलंकार ही प्रधान हो तो कविता मध्यम मानी जायगी।

जिस प्रकार बिना गहने के भी शौर्य-माधुर्यवती और सती-साध्वी स्त्री सबकी श्रद्धा आकृष्ट करती है, उसी प्रकार कविता भी यदि उत्तम ध्वनिवाली हो और उसमें एक भी अलंकार न हो तो भी सहृदयों की श्रद्धा आकृष्ट करती है। जिस प्रकार हम उसी स्त्री को भक्तिपूर्वक स्मरण करते हैं जो सीधी-सादी साफ हो और देश के पतनोन्मुख मुनक-युवतियों को अपनी तेजोमयी बाणी से आत्मत्याग और बलिदान का मार्ग दिखाती हो, उसी प्रकार हम उस कविता को भक्तिपूर्वक स्मरण करते हैं जो सहज और सीधी होती है और हमें आत्मत्याग और बलिदान का मार्ग सिखाती है। भोग और पतन की ओर ले जानेवाली कविता भी उत्तम नहीं है और स्त्री भी नहीं। स्त्री जिस प्रकार संसार की आणकारिणी है, स्थिति-रक्षिका है, धर्म और त्याग की मार्गदर्शिका है, सेवा और बलिदान की शिक्षादात्री है, उसी प्रकार कविता भी है। जिस प्रकार निर्जीव आदमी में कोई गुण नहीं रह सकता; क्योंकि शूरता, मधुरता आदि गुण आत्मा में रहते हैं; उसी प्रकार निर्जीव ध्वनिहीन कविता में कोई गुण नहीं होते। जिस प्रकार गहने बाहरी चीज हैं, उसी

प्रकार काव्य में अलंकार भी बाह्य वस्तुएँ हैं।

26. 'काव्य की आत्मा ध्वनि है'—यह सिद्धान्त यद्यपि काफी पुराना है, परन्तु फिर भी बहुत पुराना नहीं कहा जा सकता। जिन दिनों यह सिद्धान्त प्रतिष्ठा लाभ करने लगा था, उन दिनों काव्य नाम से ऐसी बहुत-सी बातें परिचित हो चुकी थी जिन्हें इस सिद्धान्त के माननेवालों को छोड़ देना पड़ता। ध्वनि के सिद्धान्त को माननेवालों ने बहुतेरी बातों को उत्तम काव्य मानने से इनकार कर दिया, पर बहुत-कुछ को उन्होंने स्वीकार भी किया। ध्वनि को ही उन्होंने तीन श्रेणियों में विभक्त किया—(1) वस्तु-ध्वनि, (2) अलंकार-ध्वनि, और (3) रस-ध्वनि। जहाँ कोई वस्तु या अर्थ ध्वनित होता हो वहाँ 'वस्तु-ध्वनि', जहाँ कोई अलंकार ध्वनित हो वहाँ 'अलंकार-ध्वनि' और जहाँ कोई रस ध्वनित हो वहाँ 'रस-ध्वनि'। ऐसा जान पड़ता है कि व्यवहार में ये सभी ध्वनिवादी रस-ध्वनि को ही काव्य की आत्मा मानते थे। प्रथम दो प्रकार की ध्वनियाँ प्राचीन आचार्यों से सम्भोज्य करने के लिए मान ली गयी थी। रस को उत्तम ध्वनि तो माना ही गया है। विश्वनाथ नामक आचार्य ने तो रसात्मक वाक्य को ही काव्य कहा है, अर्थात् उनके मत से काव्य की आत्मा रस है, बाकी दो ध्वनियाँ नहीं। हमने दूसरी पुस्तक में यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि जब ध्वनिवादी आचार्य ध्वनि को काव्य की आत्मा कहते हैं तो वस्तुतः उनका अभिप्राय रस-ध्वनि से ही होता है।

27. रस नौ है। नाटक में आठ ही रस बताये गये हैं। भरत मुनि ने अपने नाट्य-शास्त्र में कहा है कि 'विभाव, अनुभाव और संचारी भाव के योग से रस की निष्पत्ति होती है।' यह बात सूत्र-रूप में कही गयी है। इसके प्रत्येक शब्द की व्याख्या आवश्यक है।

(1) विभाव दो प्रकार के होते हैं : आलम्बन और उद्दीपन। आलम्बन जैसे नायक और नायिका; उद्दीपन जैसे चाँदनी, उद्यान, मलयपर्वत इत्यादि। (2) कटाक्ष, रोमांच आदि शरीर-सम्बन्धी विकारों को अनुभाव कहते हैं। (3) संचारी भाव वे हैं जो मन में उठते-पड़ते हैं और आते-जाते हैं। शास्त्रकारों ने बताया है कि संचारी भाव कुल तीस हैं। (4) काव्य या नाटक में कुछ ऐसे भाव होते हैं जो शुरु से अन्त तक रहते हैं, इनको स्थायी भाव कहते हैं। ये ही स्थायी भाव रस-रूप में परिणत होते हैं। नौ रसों के स्थायी भाव भी नौ हैं :

रस	स्थायी भाव	रस	स्थायी भाव
भृंगार	रति या लगन	भयानक	भय
हास्य	हास	वीभत्स	जुगुप्सा
करुण	शोक	अद्भुत	विस्मय
रोद्र	क्रोध	शान्त	निर्वेद
वीर	उत्साह		

28. नाटक में शान्त को रस नहीं मानते। अब हम भरत मुनि के सूत्र को समझ सकते हैं। उसमें जो अनुभाव, विभाव और संचारी भाव शब्द हैं उनके अर्थ

हमें मालूम हो गये। बाकी रहा 'निष्पत्ति' शब्द। इस निष्पत्ति का क्या अर्थ है? हमने ऊपर लक्ष्य किया है कि काव्य या नाटक में कोई एक स्थायी भाव जम्हर रहता है जो शुरु से आखिर तक बना रहता है। हमने ऊपर यह भी लक्ष्य किया है कि नायक-नायिका आदि को आत्मम्बन कहा जाता है। वस्तुतः यो कहना चाहिए कि जब नायिका के चित्त में प्रेम का प्रादुर्भाव होता है तो आत्मम्बन नायक होता है, और जब नायक के चित्त में प्रेम का प्रादुर्भाव होता है तो आत्मम्बन नायिका होती है। जिसके चित्त में प्रेमभाव आविर्भूत होता है वह आश्रय कहा जाता है। तो स्थायी भाव आश्रय के चित्त में आत्मम्बन के सहारे प्रवृत्त होता है और उद्दीपन द्वारा उद्दीप्त होता है।

इस प्रकार उद्दीपित किये जाने के बाद आश्रय के शरीर में कुछ विकार होते हैं, वे अनुभाव कहे जाते हैं। स्थायी भाव आदि में अन्त तक वर्तमान रहता है, पर बीच में कभी शका, कभी श्रमूपा, कभी लज्जा, कभी भय आदि मंचारी भाव आते-जाते रहते हैं। 'नाट्य-शास्त्र' में बताया गया है कि स्थायी भाव ही राजा है, अन्यान्य भाव उसके सेवक हैं। उसी शास्त्र में यह भी बताया गया है कि जिस प्रकार गुड़ आदि द्रव्य और सौंफ आदि मसाले वर्ग-रा के संयोग से छ 'रस' निष्पन्न होते हैं, उसी प्रकार नाना भावों से उपहित स्थायी भाव रसत्व को प्राप्त होता है।

जान पड़ता है कि स्वयं भरत मुनि 'निष्पत्ति' शब्द का अर्थ आस्वाद ही समझते थे। उन्होंने एक बार भोज्य वस्तु के रस के साथ उसकी तुलना की है। अब ध्यान से विचारकर देखा जाय कि नीबू, चीनी आदि के संयोग से शरबत का जो आस्वाद होता है वह न तो नीबू ही है न चीनी ही, न पानी है, न इन सबका योगफल ही है और न इनके बिना रह ही सकता है। वह रस इन सबसे भिन्न है और फिर भी इन्हीं वस्तुओं से निष्पन्न या अभिव्यक्त हुआ है। ठीक इसी प्रकार विभाव-अनुभाव आदि के योग से जो रस निष्पन्न होता है वह न तो विभाव ही है, न अनुभाव ही है, न संचारी भाव ही है, न स्थायी भाव ही है, न इन सबका योगफल ही है और न इनके बिना रह ही सकता है। यह रस भी इन सब वस्तुओं से भिन्न है और फिर भी इन्हीं से निष्पन्न हुआ है। इसीलिए कवि का उद्देश्य इन सभी वस्तुओं का सूक्ष्म रूप से वर्णन करना नहीं है, बल्कि इन सारी बातों को साधन बनाकर उस अलौकिक चमत्कारवाले रस को व्यंग्य करना है।

ऊपर के कथन का स्पष्ट अर्थ यह हुआ कि रस के साथ विभाव, अनुभाव आदि का सम्बन्ध व्यंग्य-व्यञ्जक सम्बन्ध है। अर्थात् विभाव, अनुभाव आदि व्यञ्जक हैं और रस व्यंग्य है।

29. नाटक देखनेवाले या काव्य सुननेवाले सहृदय के चित्त में स्थायी भाव नाना प्रकार के पूर्व-अनुभवों के कारण पहले से ही वासना-रूप में स्थित होता है। काव्य, नाटक आदि से वह स्थायी भाव (रति आदि) उद्बुद्ध और आस्वादित होता है। काव्य में एक ऐसी साधारणीकरण की शक्ति होती है जो राम में से रामत्व, सीता में से सीतात्व और सहृदय श्रोता में से श्रोतृत्व आदि हटाकर

साधारण स्त्री-पुरुष के रूप में उन्हें उपस्थित करती है। जब काव्यार्थ इस प्रकार उपस्थित होता है तो उसके फलस्वरूप सत्त्वगुण का उद्रेक होता है—मनुष्य दुनिया की संकीर्णता से ऊपर उठता है, उसका चित्त प्रकाशमय और आनन्दमय हो जाता है। प्रकाश और आनन्द सत्त्वगुण में ही घर्म कहे जाते हैं, इसलिए जिस अवस्था में मनुष्य छोटे-मोटे स्वार्थ के अन्यकार से बाहर निकल आता है, संकीर्णता के भार से हल्का हो जाता है और एक आनन्द की अवस्था में आ जाता है, उस समय सत्त्वगुण का उद्रेक हुआ रहता है।

रस की अनुभूति के समय ऐसा ही होता है। रस विश्वजनीन होता है। उसमें कोई वैयक्तिक राग-द्वेष नहीं होता। रस-बोध के समय सहृदय विभावों के साथ अपना अभेद अनुभव करता है। अभेद की अनुभूति में कोई बाधा पड़े तो रसानुभव असम्भव हो जाता है। वह लौकिक भय-प्रीतिजनक व्यापारों से भिन्न होता है, क्योंकि उसमें व्यक्तिगत सुख-दुःख का स्वार्थ नहीं होता। लोक में एक स्त्री एक पुरुष के प्रति जब अभिलाषा प्रकट करती है तो उस अभिलाषा में व्यक्तिगत सुख-दुःख का भाव रहता है, पर काव्य में जब यह बात होती है तो कवि का शब्द-विन्यास मनुष्य को एक ऐसी अवस्था में पहुँचा देता है जहाँ वैयक्तिक सुख-दुःख का भाव नहीं रहता। वहाँ सहृदय एक निर्व्यक्तिक अलौकिक आनन्द का अनुभव करता रहता है। यह आनन्द उस आनन्द के समान ही है जो योगियों को अनुभव होता है। यद्यपि अपने ही चित्त का पुनः-पुनः अनुभूत स्थायी-भाव अपने आकार के समान ही अभिन्न है, तथापि काव्य-नैपुण्य से वह गौचर किया जाता है; आस्वादन ही इसका प्राण है, विभावादि के रहने पर ही यह रहता है, नाना प्रकार के मोठे-खदटे पदार्थों से बने हुए शरवत की भाँति यह आस्वादित होता है, मानो सामने परिस्फुटित होता हुआ, हृदय में प्रवेश करता हुआ, सर्वांग को आलिंगन करता है, अन्यत्व को तिरोहित करता हुआ ब्रह्मानन्द को अनुभव करानेवाला यह रस अलौकिक चमत्कारकारी है—ऐसा शास्त्रकारों का मत है।

जो बात इस प्रसंग में विशेष रूप से लक्ष्य करने की है वह यह है कि (1) रस व्यंग्य होता है, वाच्य नहीं; (2) रस निर्व्यक्तिक और अलौकिक होता है, (3) रस आस्वादयिता के बाहर नहीं होता, और इन्हीं बातों के कारण यदि (4) कोई कवि रस को वाच्य करे या वैयक्तिक आसक्ति का कारण बना दे तो वह कवित्व से हीन समझा जाना चाहिए।¹

30. यदि हम रस के विभाग को ध्यान से देखें तो स्पष्ट हो मालूम होगा कि वे मनुष्य के मनोरागों को आश्रय करके और उसी के मनोरागों को अवलम्बन करके कल्पित किये गये हैं। पुरुष और स्त्री में जो प्रेम है उसको आश्रय करके ही शृंगार रस है, परन्तु पुरुष का प्रेम यदि किसी देवता से हो, प्रकृति में हो तो वह

1. रस के बारे में कुछ और विस्तृत चर्चा के लिए प्रागे 'रस क्या है?' 121 और 'साहित्य का नया रास्ता' 122 देखिए।

कौन-सा रस होगा ? पुराने आचार्य इसे रस नहीं भाव कहते थे। सो, देवादि-विषयक प्रेम को 'भाव' नाम दिया गया है। बीच में एक ऐसा समय गया है जब प्रेम के नाम पर केवल पुरुष और स्त्री के प्रेम का ही चित्रण किया गया है। प्रकृति को या उन प्राकृतिक शक्तियों को—जिन्हें देवता कहा गया था, जैसे मेघ, विद्युत्, उषा, सूर्य, चन्द्र आदि—केवल उद्दीपन के रूप में वर्णित किया गया था।

हम आगे देखेंगे (50-51) कि वह प्रवृत्ति इन दिनों कम हो गयी है और कवि लोग प्रकृति को आलम्बन-विभाव के रूप में यथेष्ट भाव से देखने लगे हैं। परन्तु रस को मानवीय मनोरसों पर आश्रित समझने का एक परिणाम यह हुआ कि मनुष्य की प्रकृति का खूब सुन्दर विश्लेषण किया गया है। नायक कितने प्रकार के हो सकते हैं, नायिकाएँ कितने प्रकार की हो सकती हैं, उनकी परिचारिकाएँ कितनी तरह की हो सकती हैं, इन बातों का बड़ा विस्तृत विवेचन किया गया है। स्त्रियों का उनकी अवस्था, वय, मनोभाव और सामाजिक परिस्थितियों के आधार पर सूक्ष्म भेद किया गया है। यही से उस विचित्र और शक्तिशाली साहित्य का आरम्भ होता है जिसे नायिका-भेद कहते हैं।

इन नायिकाओं के स्वाभाविक और अत्यन्तसाध्य भ्रलंकारों का विस्तृत विवेचन किया गया है। इस प्रसंग में लक्ष्य करने की बात यह है कि यद्यपि स्त्री और पुरुष के स्वाभाविक प्रेम की व्यंजना में रसानुभूति होती है, तथापि यह माना गया है कि यदि यह प्रेम ऐसे पुरुष और स्त्री के बीच हो जिनका सम्बन्ध सामाजिक मर्यादा के प्रतिकूल हो, या एकतरफा हो तो 'रस' न होकर रसाभास हो जाता है। परायी स्त्री से जो प्रेम है वह सामाजिक मर्यादा का उल्लंघन करता है, उसके अवयव मात्र से सहृदय के चित्त में विक्षेप होता है और रसानुभूति में बाधा पहुँचती है। आचार्यों ने पशु-पक्षियों की शृंगार-चेष्टाओं को भी रसाभास ही कहा है; क्योंकि पशु-पक्षी आदि के साथ सहृदय अपने को अभिन्न नहीं समझ पाता। परवर्ती कवियों ने ऐसे प्रसंगों का भी यथेष्ट वर्णन किया है, पर है यह रसाभास ही। इस प्रकार 'भाव' भी जब अनुचित होता है तो भावाभास कहा जाता है।

कभी-कभी ऐसा भी होता है कि एक दूसरे का ग्रंथ होकर केवल मुख्य रस को असकृत् करने के लिए आता है। उस अवस्था में ग्रंथ बना हुआ 'रस' रस के बदले 'रसवत्' कहा जाता है। जैसे कोई शोकाभिभूत स्त्री अपने मृत पति के हाथ को लेकर कहे कि यही वह हाथ है जिसने अमुक-अमुक शृंगार-चेष्टाएँ की थी तो शृंगार-रस करण-रस का भ्रलंकरण होकर 'रसवत्' कहा जायगा।

31. व्यावहारिक जगत् की भीड़-भक्कड़ के कारण साधारणतः मनुष्य की संवेदनाएँ थोड़ी हो गयी होती हैं। प्रत्येक वस्तु का ठीक-ठीक विस्मय ग्रहण करना उसके लिए सम्भव नहीं होता। दुनिया की अधिकांश बातें साधारणतः सामान्य सत्य द्वारा ही प्रकट की जाती हैं। कवि जब किसी वस्तु को रसास्वाद का साधन बनाता है तो उस सामान्य सत्य से उसका काम नहीं चलता। वह उसको निविड भाव में अनुभव करना चाहता है। भाषा के साधारण प्रयोग से उसका उद्देश्य

सिद्ध नहीं होता। उस हालत में वह अलंकारों का आश्रय लेता है। वह शब्दों में झंकार पैदा करता है। ध्वनि-साम्य श्रोता का मन गलाता है और अपने वक्तव्य की ओर उसे उत्सुक बना देता है। इसी को शब्दालंकार कहते हैं। परन्तु केवल शब्दालंकार से भी कवि का उद्देश्य सिद्ध नहीं होता। शब्दालंकार पाठक को उत्सुक बनाते हैं और साधारण-सी बात को असाधारण के समान बनाकर उपस्थित करते हैं। 'भीरे जगह-जगह ग्राम की चोरों की ओर तपक रहे हैं' यह एक मामूली-सी खबर है, लेकिन 'ठोर-ठोर झम्पत-झपत और मोर-मवु-ग्रंघ' में शब्दों में जो झंकार है उसने उसे मामूली से बड़ा बनाकर श्रोता के सामने रखा है।

32. परन्तु कवि जब वक्तव्य-वस्तु के किसी गुण-क्रिया या रूप को गाढ़ भाव से अनुभव कराना चाहता है तो वह 'अप्रस्तुत' का विधान करता है। अप्रस्तुत अर्थात् अप्रासंगिक। जो बात प्रासंगिक नहीं होती उसे कौशलपूर्वक ले आकर कवि अपना उद्देश्य सिद्ध करता है। 'मुख सुन्दर है'—इतना कहने से मुख की कोई विशेषता नहीं मालूम हुई। सुन्दर एक सामान्य बात है। सँकड़ो वस्तुओं को हम सुन्दर कहा करते हैं। अब मुख कैसा सुन्दर है?—हमारी यह जिज्ञासा बनी ही रहती है। इसी विशेषता को अनुभव कराने के लिए कवि कहता है, 'मुख प्रफुल्ल कमल के समान सुन्दर है।' प्रफुल्ल कमल का कोई प्रसंग नहीं था, प्रस्ताव तो मुख का चल रहा था। इसीलिए प्रस्तुत (=प्रस्तावित) विषय तो मुख ही है, कमल अप्रस्तुत वस्तु है। वह मुख के विशेषत्व को गाढ़ भाव से अनुभव करा देने के लिए आया है।

साहित्य-शास्त्री इस बात को अनेकानेक भेद करके समझाते हैं। अप्रस्तुत का विधान अर्थालंकारों में होता है। उनमें भी अधिकतर सादृश्य बतानेवाले अर्थालंकारों में। जैसे शब्दों के अलंकार श्रोता को वक्तव्य की ओर उत्सुक बनाते हैं, वैसे ही अर्थों के अलंकार उस वक्तव्य को गाढ़ भाव से अनुभव करने में सहायक होते हैं। ये अर्थालंकार नाना प्रकार के हैं। कुछ सादृश्यमूलक हैं, कुछ विरोधमूलक हैं, कुछ शृंखलामूलक हैं, कुछ न्यायमूलक हैं और कुछ मूढार्थ-प्रतीतिमूलक हैं। किसी भी अलंकार-ग्रन्थ में उन्हें खोज लिया जा सकता है।

33. सबसे मुख्य है सादृश्यमूलक अलंकार। इनमें कुछ अभिधामूलक हैं, कुछ लक्षणामूलक हैं और कुछ व्यंजनामूलक हैं। अभिधामूलक अलंकारों में भेद और अभेद, दोनों की प्रधानता होती है। जब कहा जाता है कि मुख कमल के समान सुन्दर है तो स्पष्ट ही मुख और कमल को भिन्न-भिन्न माना जाता है; यद्यपि सुन्दरता दोनों में एक ही है। अर्थात् जहाँ तक सुन्दरता का सम्बन्ध है, दोनों में कोई भेद नहीं है। इस प्रकार अभिधामूलक अलंकारों में भेद और अभेद, दोनों की प्रधानता होती है। लक्षणामूलक अलंकार अभेदप्रधान होते हैं। जब कवि कहता है कि मुख-कमल से निःश्वास-सुरभि निकल रही है तो मुख और कमल को अभिन्न मान लेता है। मुख और कमल दो चीजें हैं। उनमें अभेद लक्षण द्वारा आता है। व्यंजनामूलक अलंकारों में सादृश्य व्यंग्य होता है। जब कहा जाता है

कि 'जो ऋषि इस बालिका से तप कराना चाहता है वह कमल की पंखड़ी की धार से बबूल का पेड़ काटना चाहता है', तो कमल की पंखड़ी और बालिका में तथा बबूल के पेड़ और तप में जो सादृश्य है, वह व्यंग्य होता है।

इस प्रकार अप्रस्तुत विधान तीन प्रकार का हुआ : (1) अभिधामूलक या भेदाभेद-प्रधान, (2) लक्षणामूलक या अभेद-प्रधान और (3) व्यञ्जनामूलक या गम्योपगम्याक्षय । * इन तीनों ही प्रकार के अप्रस्तुत विधानों से कवि वक्तव्य

* कुछ मुख्य प्रलंकारों का वर्गीकरण इस प्रकार हो सकता है :

- | | | |
|--------|------------------------|-------------------------------------|
| अलंकार | (1) सादृश्यगर्भ | (18) सहोक्ति |
| | (2) विरोधगर्भ | (iv) विशेषण-विच्छिन्ति मूलक : |
| | (3) शृङ्खलामूल | (19) समासोक्ति |
| | (4) ध्यायमूल | (20) परिकर |
| | (5) गूढार्थ-प्रतीतिमूल | (v) विशेषण-विशेष्य-विच्छिन्नाक्षय : |
| | | (21) श्लेष |

1. सादृश्यगर्भ-अलंकार

(क) भेदाभेद-प्रधान

- (1) उपमा
- (2) उपमेयोपमा
- (3) अनन्वय
- (4) स्मरण

(ख) अभेद-प्रधान

(i) आरोपमूल

- (5) रूपक
- (6) सदेह
- (7) उत्प्रेष
- (8) भ्रान्तिमान
- (9) अपह्नुति

(ii) सम्भवमायामूल

- (10) उल्लेख
- (11) प्रतिशयोक्ति

(ग) गम्योपगम्याक्षय—

(i) पदार्पणतः

- (12) दीपक
- (13) तुल्ययोगिता

(ii) वाक्यार्पणतः

- (14) दृष्टान्त
- (15) प्रतिवस्तुप्रयोग
- (16) निदर्शना

(iii) भेदप्रधानः

- (17) ध्वनिरेख

2. विरोधगर्भ

- (22) विरोधाभास
- (23) विभावना
- (24) विशेषोक्ति
- (25) विपम
- (26) अक्षिप्त
- (27) असंगति

3. शृङ्खलामूल

- (28) कारणमाप्ता
- (29) एकावली
- (30) सार

4. ध्यायमूल

- (31) अर्थात्तरम्यास
- (32) काव्यातिग
- (33) अप्रस्तुत-अर्थात्तर
- (34) अर्थापत्ति
- (35) उदात्त
- (36) परिवृत्त

5. गूढार्थ-प्रतीतिमूल

- (37) वक्तोक्ति
- (38) व्यावस्तुनि
- (39) आश्रित

की सीमा समाप्त हो जाती है। इसका मतलब यह नहीं कि कविता निष्प्रयोजन वस्तु है। इसका मतलब सिर्फ यह है कि कविता उस आनन्द का प्रकाश है जो प्रयोजन की संकीर्ण सीमा के अतिरिक्त होता है। वह प्रयोजन को छोड़कर नहीं रह सकता, पर प्रयोजन के अतिरिक्त है।

लोक में प्रसिद्ध है कि 'धी का लड्डू टेढ़ा भी भला होता है', क्योंकि जहाँ तक लड्डू का प्रयोजन है—अर्थात् उसकी मिठास, उसके पेट भरनेवाले गुण इत्यादि का सम्बन्ध है—वहाँ तक उसके गोल या अन्य सुन्दर आकार में ढलने की कोई जरूरत नहीं। प्रयोजन टेढ़े से भी सिद्ध हो जाता है, फिर भी हलवाई उसे गोल और सुन्दर बनाने का प्रयत्न करता है। यह बात प्रयोजन के अतिरिक्त है, यहाँ वह कला और आनन्द के क्षेत्र में आता है। प्रश्न हो सकता है कि क्या आनन्द या सौन्दर्यानुभूति का मनुष्य को कोई प्रयोजन ही नहीं है, क्या ये बेकार बातें हैं?—हर्गिज नहीं। आनन्द भी प्रयोजनीय है। पर जैसा कि मैंने शुरू में ही कहा है, साधारण बुद्धि के आदमी प्रयोजन का अर्थ बहुत संकीर्ण समझते हैं। यहाँ हम साधारण लोक-विश्वास की चर्चा कर रहे हैं। ये बातें कविता की परिभाषा नहीं हैं, इनसे केवल इतना ही समझा जा सकता है कि साधारण बुद्धि के आदमियों में 'कविता' शब्द का क्या अर्थ समझा जाता है। परन्तु चूँकि साधारण जनता का विश्वास किसी-न-किसी सच्चाई पर आधारित होता है, इसलिए इस विश्वास के सहारे हम कविता के मूल रूप का आभास पाने का भी प्रयत्न कर रहे हैं। सो, कविता का लोक-प्रचलित अर्थ वह वाक्य है जिसमें भावावेग हो, कल्पना हो, पदलालित्य हो और प्रयोजन की सीमा समाप्त हो चुकी हो।

36. हमारे इस देश का इतिहास बहुत पुराना है। न जाने किस अनादि काल से हमारे पूर्वज इन विषयों की चर्चा करते रहे हैं। इन्होंने काव्य को समझने के अनेक रास्ते सुझाये हैं। परन्तु जैसे-जैसे समाज में नये-नये उपादान आते गये, वैसे-वैसे उनकी परिभाषाएँ बदलती गयीं; क्योंकि नये-नये उपादान के साथ मनुष्य की कल्पना और भाव-प्रवणता भी नया-नया रूप धारण करती गयी। जिन विद्वानों ने इस देश के साहित्य का अध्ययन किया है, उनमें से कई लोगों का अनुमान है कि शुरू-शुरू में नाटक के प्रसंग में ही रस की चर्चा होती थी। अर्थात् 'रस' की उपयोगिता नाटक के क्षेत्र में ही स्वीकार की जाती थी, काव्य में अलंकारों का होना परम आवश्यक समझा जाता था। इस मत को सर्वांश में सत्य नहीं माना जा सकता, तो भी इतना सही है कि काव्य में चमत्कार को बड़ी चीज माना जाता था।

मैंने अपनी दूसरी पुस्तक में इस विषय की विस्तृत आलोचना की है। यहाँ इतना ही प्रसंग है कि काव्य में उत्तम उक्तियों और अलंकारों का होना आवश्यक माना जाता था। परन्तु शीघ्र ही आचार्यों ने इस मत में सुधार किया। वे कहने लगे कि शब्द और अर्थ की परस्पर-स्पष्टता चाहता के साहित्य (अर्थात् सम्मिलित भाव) को काव्य कहते हैं। फिर ध्वनि का सम्प्रदाय प्रबल हुआ। ध्वनि को ही

कहा है कि “काव्य के सत्य से हमारा अभिप्राय यह है कि काव्य में उन्ही बातों का वर्णन नहीं होना चाहिए, और न होता ही है, जो वास्तव में सत्यता की कसौटी पर कसी जा सकती हैं” पर उनका भी वर्णन होता है और हो सकता है जो सत्य हो सकती है।”

40. ऊपर हम बराबर तथ्य और सत्य की बात करते रहे हैं। दोनों में क्या अन्तर है, यह समझ लिया जाय। “हमारा मन जिस ज्ञान-राज्य में विचरण कर रहा है वह दोमुँहा पदार्थ है। उसके एक ओर है तथ्य और दूसरी ओर सत्य। जैसा है वैसे ही भाव को तथ्य कहते हैं और वह तथ्य जिसे आश्रय करके टिका है वह सत्य है। मुझे जो ‘मैं’ बंधा हुआ है वही मेरा व्यक्तित्व है। यह तथ्य अन्धकार का वाग्निन्दा है, वह अपने को स्वयं प्रकाश नहीं कर सकता। जभी इसका परिचय पूछा जायगा तभी वह (परिचय) एक ऐसे बड़े सत्य के द्वारा दिया जायगा जिसे आश्रय करके वह टिका हुआ है। उदाहरणार्थ, कहना होगा मैं हिन्दुस्तानी हूँ। लेकिन हिन्दुस्तानी है क्या चीज? वह तो एक अविच्छिन्न पदार्थ है, जो न छुआ जा सकता है, न पकड़ा जा सकता है। तथापि उस व्यापक सत्य के द्वारा ही उसका परिचय दिया जा सकता है। तथ्य खण्डित और स्वतन्त्र है, सत्य के भीतर ही वह अपने बृहत् ऐक्य को प्रकाशित करता है। मैं व्यक्तिगत ‘मैं’ हूँ इस छोटे-से तथ्य के भीतर ‘मैं मनुष्य हूँ’, इस सत्य को जब मैं प्रकाश करता हूँ तभी उस विराट् एक के आलोक से नित्यता के भीतर मैं उद्भासित होता हूँ। तथ्य के सत्य का प्रकाश ही प्रकाश है। चूँकि साहित्य और ललित-कला का काम ही प्रकाश करना है, इसलिए तथ्य के पात्र को आश्रय करके हमारे मन को सत्य का स्वाद देना ही उसका काम है। यह स्वाद एक का है, असीम का है। मैं ‘व्यक्तिगत मैं’ हूँ यह मेरी सीमा की ओर की बात है, यहाँ मैं व्यापक ‘एक’ से विच्छिन्न हूँ। किन्तु ‘मैं मनुष्य हूँ’ यह मेरे असीम की ओर की बात है। यहाँ मैं विराट् ‘एक’ के साथ युक्त होकर प्रकाशमान हूँ।

“गौघूलि-काल में एक बालिका मन्दिर से निकल आयी, यह तथ्य हमारे लिए बहुत मामूली बात है। महज इस संवाद के सहारे ही यह चित्र हमारे सामने नष्ट नहीं हो जाता। हम मानो सुनकर भी नहीं सुनते, किसी चिरन्तन ‘एक’ के रूप में वह वस्तु हमारे भीतर स्थान नहीं पाती। यदि कोई—‘मान-न-मान-मै-तेरा-मेहमान’—भला आदमी हमारा ध्यान खींचने के लिए फिर से इस खबर को सुनाने लगे तो हम खीझकर कहेंगे, ‘बालिका अगर मन्दिर से बाहर निकल आयी तो हमारा क्या?’ अर्थात् हम अपने साथ उसका कोई सम्बन्ध अनुभव नहीं कर रहे हैं, इसलिए यह घटना हमारे लिए सत्य ही नहीं है। किन्तु ज्यों ही छन्द, स्वर और उपमा के योग से यह मामूली बात सौन्दर्य के एक अखण्ड ऐक्य के रूप में परिपूर्ण होकर प्रकट हुई, त्यों ही यह प्रश्न भ्रान्त हो गया कि ‘इससे हमारा क्या?’ क्योंकि जब हम सत्य का पूर्ण रूप देखते हैं तब उसके द्वारा व्यक्तिगत सम्बन्ध के द्वारा आकृष्ट नहीं होते, सत्यगत सम्बन्ध के द्वारा आकृष्ट होते हैं।

“गोबूलि के समय बालिका मन्दिर से निकल आयी, इस बात को तथ्य के द्वारा यदि पूरा करना होता तो शायद और भी बातें कहनी पड़ती। आस-पास की अनेक खबरे इसमें और जोड़ी जाने से रह गयी है। कवि शायद कह सकता था कि वह मन-ही-मन मिठाई की बात सोच रही थी। बहुत सम्भव है, उस समय यही चिन्ता बालिका के मन में सबसे अधिक प्रबल थी। किन्तु तथ्य जुटाना कवि का काम नहीं है। इसीलिए जो बातें बहुत जरूरी और बड़ी है वही कहने से रह गयी है। यह तथ्य का बोझ जो कम हो गया है, इसीलिए संगीत के बन्धन में यह छोटी-सी बात इस तरह एकत्व के रूप में परिपूर्ण हो गयी है और कविता इतनी सुन्दर और अखण्ड होकर प्रकट हुई है। पाठक का मन इस सामान्य तथ्य के भीतरी सत्य को इस गहराई के साथ अनुभव कर सका है। इस सत्य के ऐक्य का अनुभव करके ही हम आनन्द पाते हैं।”—रवीन्द्रनाथ।

ऊपर का उद्धरण जरा लम्बा हो गया है। परन्तु उसमें काव्यगत सत्य को जिस आसानी से समझाया गया है वह दुर्लभ है। इसलिए लम्बा उद्धरण हमारे बहुत काम की चीज साबित होगा। दुनिया में ज्ञान दो श्रेणी का है : (1) तथ्य-गत और (2) सत्यगत। ऊपर तथ्य और सत्य के भेद को बहुत अच्छी तरह से समझाया गया है। जिस बात को हम विशेषतः यहाँ लक्ष्य करना चाहते हैं वह यह है कि अखण्ड ऐक्य को आश्रय करके ही सत्य प्रकाशित होता है। जो बात हमें खण्डित और विच्छिन्न तथ्यों का अनुभवं कराती है वह काव्य नहीं हो सकती।

41. इस प्रकार कवि यद्यपि दुनिया की साधारण वस्तुओं को ही उपादान के रूप में व्यवहार करता है, परन्तु उसका अर्थ साधारण होता है। पुराने पण्डितों ने कहा है कि यदि कवि के प्रयोग किये हुए शब्द उसके साधारण प्रचलित (कोशव्याकरण-सम्मत) अर्थ को बताकर ही रह जाते हैं तो वह कविता उत्तम कोटि की नहीं मानी जा सकती। जब छन्द भ्रलंकार, पद-संघटना आदि के योग से कवि पाठक के चित्त को सत्त्व गुण में स्थिर कर देता है (दे. 29)—अर्थात् उसे दुनिया की संकीर्णताओं से ऊपर उठा ले जाता है, वह ‘मैं’ और ‘मेरे’ के संकीर्ण घेरे से बाहर निकल आता है, तभी उसे रस का अनुभव होता है। इसलिए यह रस भ्रलौकिक कहा जाता है। अथ, जो छन्द, भ्रलंकार और पद-संघटना इस रस का साक्षात्कार कराते हैं वे निश्चय ही काव्य के महत्वपूर्ण अंग हैं। इन्हें काव्य में से हटाया नहीं जा सकता। परन्तु इतना अवश्य याद रखने की बात है कि ये सभी साधन हैं, साध्य नहीं।

यदि कवि इन्हीं को सब-कुछ समझ ले और ऐसी कविता लिखने बैठ जाय जिसमें काव्यगत सत्य की तो कोई परवा हो न की गयी हो और केवल छन्द, भ्रलंकार और पद-सालित्व को ही बढ़ा करके दिखाने की चेष्टा की गयी हो तो उसकी कविता उत्तम नहीं मानी जायगी। घनाड़ी घादमी के हाथ में अच्छे अस्त्र दे दिये जायें तो वह अनर्थ कर बैठेगा। भ्रलंकार, छन्द आदि भी बड़े प्रभावशाली अस्त्र हैं—किसी ने बिहारी के दोहों को ‘नाविक के तोर’ कहा था ! उत्तम कवि

इन ग्रन्थों का प्रयोग जानता है, अनाड़ी तो केवल भावों और रसों की हत्या के लिए हो इनका उपयोग करता है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में एक ऐसा युग बीता है जिसमें इन अलंकारों, छन्दों और अन्यान्य बाह्य साधनों का जमकर उपयोग किया गया है। उन दिनों बड़े-बड़े उत्तम कवि हुए थे, जिन्होंने इनसे कमाल की रस-सृष्टि की है और ऐसे अनाड़ी कवि भी कम नहीं हुए, जिन्होंने जबरदस्ती अलंकारों की पल्टन सजाकर रस के शान्त राज्य में उत्पात मचा दिया था।

42. जैसा कि ऊपर बताया गया है, कवि इस दुनिया की मामूली चीजों से ही अपना कारबार चलाता है। इसलिए कवि इन मामूली चीजों को ठीक-ठीक पहचाने बिना अपना काम नहीं चला सकता। अच्छा जिल्पी जानता है कि कौन-सा पत्थर का टुकड़ा किस जगह बँठाया जाकर सौन्दर्य को सीगुना निखार देगा। और उत्तम कवि भी जानता है कि कौन-सा शब्द या धर्म या कौन-सी वस्तु या वस्तुधर्म किस प्रकार प्रयुक्त होकर श्रोता को उपयुक्त रस-ग्रहण कराने में सहायता कर सकता है। जिस प्रकार मामूली इंट-पत्थर के टुकड़ों से स्थापित उत्तम महल बना देता है, उसी प्रकार मामूली शब्दों और भावों की सहायता से कवि अलौकिक रस की सृष्टि करता है। इसीलिए दुनिया की अत्यन्त मामूली बातों की जानकारी भी कवि का आवश्यक गुण है। लेकिन सिर्फ जानना ही काफी नहीं है। जानते तो बहुत-से लोग हैं, परन्तु उमकों ठीक-ठीक अनुभव भी करा देना कवि का ही काम है।

43. (1) कवि जिस किसी वस्तु का वर्णन करने क्यों न जाय, उसका प्रथम कर्तव्य है 'बिम्ब-ग्रहण' करना। 'बिम्ब-ग्रहण' आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का चलाया हुआ शब्द है। जिस वस्तु से किसी वस्तु का संकेतित धर्म-मात्र ग्रहण न होकर उसका पूरा चित्र उपस्थित हो यही वस्तु बिम्ब-ग्रहण कराने में नम्रय कहा जा सकता है। शुक्लजी इसे भी अभिधा-शक्ति का ही कार्य मानते थे। हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि नाना प्रकार के सादृश्यमूलक अलंकारों की सहायता से कवि पाठक को वस्तु के गुण, क्रिया, या धर्म को गाढ़ भाव में अनुभव कराता है। परन्तु यह भी एक मायन-मात्र है। कवि का वास्तविक कर्तव्य तो 'एक' का अनुभव कराना ही है। बिम्ब-ग्रहण वस्तुतः तथ्य ही है (दे. 40), मत्व नहीं। सादृश्यमूलक अलंकार जिस वस्तु के गुण या धर्म को गाढ़ भाव में अनुभव कराते हैं वे भी तथ्य ही हैं। यही कारण है कि केवल अलंकारों का प्रधानतावाने काव्य को आचार्यों ने 'धर' या निचनी कोटि का ही काव्य माना है।

(2) जिस प्रकार अग्रस्तुत विधान के द्वारा कवि वस्तु-वस्तु का बिम्ब-ग्रहण और गाढ़ अनुभव कराना है, उसी प्रकार छन्द उसे गतिमान बनाते हैं तथा उगके द्वारा पाठक के चित्त को महीन माँमा के बन्धन से मुक्त करते हैं। कविवर मुधिरानन्दन पन्ने ने कहा है कि "जिस प्रकार नदी के तट धनं बन्धन में धारा

की गति को सुरक्षित रखते हैं—जिनके बिना वह अपनी ही बन्धनहीनता में धारा का प्रवाह खो बैठती है, उसी प्रकार छन्द भी अपने नियन्त्रण से राग को स्पन्दन, कम्पन तथा वेग प्रदान करके निर्जीव शब्दों के रोड़ों में एक कोमल मजल कलरव भर करके उन्हें सजीव बना देते हैं।" वस्तुतः भाषा के प्रवाहधर्म का नाम ही छन्द है। वाणभट्ट की 'कादम्बरी' गद्य में लिखी गयी है, किन्तु उसमें अपना एक विशेष प्रवाह है जो नित्य-प्रति व्यवहार में आनेवाले गद्य में नहीं पाया जाता। ग्राम्यवेद और ज्योतिष की बहुत-सी पुस्तकें पद्य में लिखी गयी हैं, पर उनमें वह प्रवाह नहीं है जो काव्य में अत्यन्त आवश्यक रूप में वर्तमान रहता है। छन्दों की पुस्तकों में जो लक्षण दिये हुए हैं उनके पालन मात्र से पद्य काव्यमय नहीं हो जाते। पद्य में जब तक प्रवाह नहीं तब तक वह काव्य का आवश्यक साधन नहीं बन सकता। प्रवाहशील गद्य में भी एक प्रकार का छन्दोधर्म वर्तमान रहता है। उस धर्म के रहने से ही गद्य गद्य होता है। अतः यह समझना भूल है कि 'छन्दोधर्म' अर्थात् प्रवाह और गति के बिना भी काव्यत्व सम्भव है।

(3) यमक, अनुप्रास आदि शब्दालंकार छन्द में भ्रंश भरते हैं। इसलिए वे छन्द के सहायक हैं। कवि छन्द और शब्दालंकार के सहारे अपने अभीष्ट तक पहुँचता है। इसलिए अन्त्यानुप्रास या तुक कविता का एक महत्वपूर्ण उपादान माना गया है। यद्यपि तुक का न होना कोई दोष नहीं है, पर उसका होना गुण अवश्य है।

44. दो बातें कविता में प्रधान रूप से विद्यमान पायी जाती हैं। प्रथम यह कि कवि कुछ कहना चाहता है, और दूसरा यह कि उस बात को कहने के लिए वह किसी रचना-कौशल का व्यवहार करता है। पहले को भाव-पक्ष कहा गया है और दूसरे को कला-पक्ष। हम अब तक कला-पक्ष का ही विवेचन करते रहे। अब भाव-पक्ष पर आया जाय।

45. काव्य को मोटे तौर पर दो विभागों में बाँट लिया गया है : (1) विषय-प्रधान और (2) विषयि-प्रधान। प्रथम में कवि वास्तविक में अपने को व्यक्त करके अपने बाहर रहनेवाली वस्तु (विषय) में गौरव का भावप्रदर्शन करता है, और दूसरे में वह अपनी ही सुख-दुःखात्मक अनुभूतियों को प्रकट करता है। अतः वह अपने को (विषयी को) ही प्रकट करता है, इसलिए इसे विषयि-प्रधान कहा जाता है। महाकाव्य, ऐतिहासिक चरित्र, उत्तम कविता विषय-प्रधान होते हैं। महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा है कि काव्य का दो भागों में विभक्त करके सोचा है :

(1) एक वह जिसमें अकेले कवि की भावना प्रकट होती है।

(2) दूसरा वह जिसमें कवि की भावना के साथ ही दूसरे की भावना प्रकट होती है।

अकेले कवि की भावना का प्रकट होना ही काव्य नहीं है, बल्कि दूसरे की भावना का प्रकट होना भी आवश्यक है। समझ में नहीं आ सकता कि ऐसा कैसे हो सके। फिर जो बात कवि की भावना के साथ ही दूसरे की भावना प्रकट होती है।

सामान्य मनुष्यता को किस प्रकार प्रभावित कर सकेगी और अखण्ड ऐक्य का अनुभव किस प्रकार करा सकेगी ? अकेले कवि की बात का तात्पर्य यह है कि कवि के भीतर इस प्रकार का सामर्थ्य है कि वह अपने सुख-दुःख, कल्पना और अभिज्ञता के भीतर से विश्व-मानव के चिरन्तन हृदयावेग और जीवन की मर्म-व्यथा को अनायास ही प्रतिध्वनित कर सकता है। ऐसे सामर्थ्य को कवि गीति-काव्य का आश्रय लेकर प्रकाशित करता है। जिस प्रकार वीणा का एक तार आहत होकर अन्य सभी तारों में एक अनुरणन पैदा करता है, उसी प्रकार कवि का हृदय सहृदय-मात्र को झंकृत कर देता है।

46. दूसरी श्रेणी के कवि वे हैं जिनकी रचना से एक समूचा देश और समूचा काल अपने हृदय को और अपनी अभिज्ञता को व्यक्त करके उस रचना को शाश्वत समादरणीय सामग्री बना देता है। ऐसे कवि को महाकवि कहते हैं और उसके काव्य को महाकाव्य। रामायण और महाभारत हमारे देश के महाकाव्य हैं। शताब्दियों तक कवि इन लोग महाकाव्यों को अवलम्ब करके काव्य लिखते आये हैं। अब भी लिख रहे हैं और आगे भी लिखते रहेंगे। पर इनका सौन्दर्य अभी जैसे-का-तैसा है। 'रामायण' के राम, भरत, लक्ष्मण, सीता, कौशल्या, कैकेयी, रावण, हनुमान आदि चरित्र महान् हैं। वे कवि की भावावेश-अवस्था के कल्पित पात्र नहीं हैं, बल्कि समूची जाति की युगव्यापी साधना के परिणाम हैं। इस काव्य को पढ़ने पर पीढ़ियों का रचित भारतवर्ष प्रत्यक्ष हो जाता है। इसी प्रकार 'महाभारत' को उज्ज्वल चरित्रों का वन कहा जा सकता है। यह कवि-रूपी माली का यत्न-पूर्वक सँवारा हुआ उद्यान नहीं है जिसके प्रत्येक लता, पुष्प-वृक्ष अपने सौन्दर्य के लिए बाहरी सहायता की अपेक्षा रखते हैं, बल्कि वह अपने-आप की जीवनी-शक्ति से परिपूर्ण वनस्पतियों और लताओं का अयत्न-परिवर्धित विशाल वन है जो अपनी उपमा आप ही है।

'महाभारत' का कोई भी चरित्र शायद ही महलों के भीतर पलकर चमका हो। सब-के-सब एक तूफान के भीतर से होकर गुजरे हैं। अपना रास्ता उन्होंने स्वयं बनाया है और अपनी रची हुई विपत्ति की चिता में वे हँसते-हँसते कूद गये हैं। इस महाकाव्य का अदना-से-अदना चरित्र भी डरना नहीं जानता। किसी के चेहरे पर कभी शिकन नहीं पड़ने पाती। पाठक पढ़ते समय एक जादू-भरे वीरत्व के अरण्य में प्रवेश करता है, जहाँ पद-पद पर विपत्ति तो है पर भय नहीं है; जहाँ जीवन की चेष्टाएँ बार-बार असफलता की चट्टान से टकराकर चूर-चूर हो जाती हैं, पर चेष्टा करनेवाला हतोत्साह नहीं होता; जहाँ गलती करनेवाला अपनी गलती पर गर्व करता है, प्रेम करनेवाला अपने प्रेम पर अभिमान करता है और घृणा करनेवाला अपनी घृणा का खुलकर प्रदर्शन करता है। प्राचीन भारत अपने समस्त गुण-दोषों के साथ 'महाभारत' में मूर्तिमान हो उठा है।

47. परन्तु इस युग में विषय-प्रधान कविता का प्रचार ही अधिक हो गया है। वर्तमान हिन्दी-साहित्य में इस श्रेणी की कविता का बहुत प्रचार है। तीन

वातें इन दिनों प्रधान रूप से दृष्टिगोचर हो रही है—कल्पना, अनुभूति और चिन्तन।

(1) कल्पना की अवस्था में इस युग का कवि वर्तमान जगत् की अनुकूल और विसदृश परिस्थितियों से ऊँचकर एक अनुकूल और मनोरम जगत् की सृष्टि करता है। एक युग ऐसा बीता है जब ससार के साहित्य में कल्पना का अखण्ड राज्य रहा है। कवि इस दुनिया के समानान्तर घरातल पर ही एक ऐसी दुनिया की सृष्टि करता था, जहाँ प्रेमी और प्रेमिकाएँ तो हमारे ही जैसी होती थी, पर वहाँ के कायदे-कानून अलग ढंग के होते थे और स्वच्छन्द प्रेम में जो सहस्रों बाधाएँ इस जगत् में अपने-आप खड़ी हो जाती हैं वे वहाँ नहीं होती थी।

(2) परन्तु जब कवि चिन्ता की अवस्था में पहुँचता है तो वह प्रायः कल्पना की अवस्था प्राप्य कर चुका होता है। इसीलिए वह किसी चीज को शुद्ध मनीषी की भाँति न देखकर उस पर कल्पना का आवरण डालकर देखता है। दिगन्त के एक छोर से दूसरे छोर तक फैले हुए नील नभोमण्डल, मणियों के समान ग्रह-नक्षत्र और चन्द्रिकाघोत परित्री को देखकर वह कभी कुछ भी चिन्तन क्यों न करे, एक बार श्वेतवस्त्रधारिणी, वित्तकेशा, भूरि-भूषणा सुन्दरी या प्रिय-वियोग में कातर, जण्डिता रजनी या इसी प्रकार की अन्य वस्तु की कल्पना किये बिना नहीं रहता। कारण यह है कि कवि का प्राथमिक कर्तव्य विम्ब-ग्रहण कराना है और उसका साधन अप्रस्तुत-विधान है। इसके बिना कवि मनोरम भाव से हृदयहारी बनाकर अपना वक्तव्य कह ही नहीं सकता। अप्रस्तुत-विधान के समय कवि की कल्पना-वृत्ति सतह पर आ गयी होती है। वस्तुतः चिन्ता करते समय भी कवि वैज्ञानिक की भाँति तथ्य का विश्लेषण नहीं करता होता, बल्कि सत्य को सुन्दर करके रखने का प्रयास करता है (दे. 39-40)।

(3) कवि अपने सीमित व्यक्तित्व के भीतर जिस सुख-दुःख का अनुभव प्राप्त किये होता है, उसे वह जब कल्पना के साहाय्य से, छन्द, उपमा आदि के सयोग से और निखिल विश्व की मर्म-व्यथा की चिन्ता करके जब निर्व्यक्तित्व करके प्रकट करता है, तो उसे हम अनुभूति-अवस्था कहते हैं। इस अवस्था में कवि अपने सीमित सुख-दुःख को असीम जगत् में अनुभव करता है। इस प्रकार चिन्ता की अवस्था में कवि ससार को देखता है और सोचता है कि यह सब क्या हो रहा है, कैसे चल रहा और क्यों चल रहा है? अनुभूति की अवस्था में वह अनुभव करता है कि वह क्या हो गया है, कौन-सी वेदना या उल्लास, विषाद या हर्ष संसार को किस रूप में परिणत कर रहा है? कल्पना की अवस्था में वह इस जगत् के समानान्तर जगत् की सृष्टि करता है, जिसमें इस जगत् की असुन्दरताएँ और विसदृशताएँ नहीं रहती; पर अनुभूति की अवस्था में उसके पार इस दुनिया पर ही जमे रहते हैं, वह इसे छोड़ नहीं सकता।

47. क. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल 'कल्पना' को काव्य का बोध-पक्ष मानते थे। वे कल्पना और व्यक्तित्व पर अधिक बल देने को बहुत अच्छा नहीं समझते थे।

एक स्थान पर उन्होंने लिखा है कि “‘कल्पना’ और ‘व्यक्तित्व’ की, पारचात्य समीक्षा-क्षेत्र में, इतनी अधिक मुनादी हुई कि काव्य के और गद्य-पद्यों से दृष्टि हटकर इन्हीं दो पर जा जमी। ‘कल्पना’ काव्य का बोध-पक्ष है। कल्पना में आयी हुई रूप-व्यापार-योजना का कवि या श्रोता को अन्तःसाक्षात्कार या बोध होता है। पर इस बोध-पक्ष के प्रतिरिक्त काव्य का भाव-पक्ष भी है। कल्पना को रूप-योजना के लिए प्रेरित करनेवाले और कल्पना में आती हुई वस्तुओं में श्रोता या पाठक को रमानेवाले रति, कष्टा, क्रोध, उत्साह, आश्चर्य इत्यादि भाव या मनो-विकार होते हैं। इसी से भारतीय दृष्टि में भाव-पक्ष को प्रधानता दी और रस के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की। पर पश्चिम में ‘कल्पना’-‘कल्पना’ को पुकार के सामने धीरे-धीरे समीक्षकों का ध्यान भाव-पक्ष से हट गया और बोध-पक्ष ही पर भड़ गया। काव्य की रमणीयता उस हल्के आनन्द के रूप में ही मानी जाने लगी जिम आनन्द के लिए हम नयी-नयी, सुन्दर, भड़कीली और विलक्षण वस्तुओं को देखते जाते हैं। इस प्रकार कवि तमाशा दिसानेवाले के रूप में और श्रोता या पाठक तटस्थ तमाशबीन के रूप में समझे जाने लगे। केवल देखने का आनन्द कुछ विलक्षण को देखने का कुतूहल-मात्र होता है।”

48. भौतिकवादी वैज्ञानिकों ने प्रयोगशाला में यह बात सिद्ध कर दी है कि संसार की सम्पूर्ण शक्ति में घटती-बढ़ती नहीं होती। एक वस्तु को जब हम नष्ट होते देखते हैं तो वस्तुतः उसी परिमाण में अन्य वस्तुएँ बनती रहती हैं—संसार की समूची शक्ति जैसी-की-तैसी बनी रहती है। कुछ नवीन विपश्चिन्-मूलतावादी पश्चिमी दार्शनिकों ने इस मत का प्रत्याख्यान किया है। उनका मत यह है कि मानसिक चिन्ता के रूप में हम नित्य इस विश्व-शक्ति में कुछ बढ़ाते जा रहे हैं। कवियों की मानसी सृष्टि सत् वस्तु है—अर्थात् वह कल्पना होने के कारण मिथ्या नहीं है, बल्कि उसका अस्तित्व है—और वह निश्चय ही नित्य-नवीन होकर बढ़ती जा रही है। मैं इस मत को नहीं समझ पाता, यह यहाँ साफ-साफ स्वीकार कर लेना ही अच्छा है। ‘गीता’ में कहा है कि जो वस्तु है ही नहीं वह कभी हो ही नहीं सकती और जो है वह कभी ‘ना’ नहीं हो सकती। आधुनिक वैज्ञानिकों का मत इसी का अनुवाद है। परन्तु यह सच है कि वाल्मीकि ने जो मानसी सृष्टि की है वही तुलसीदास की मानसी सृष्टि नहीं है, और मैथिलीशरण गुप्त की भी निश्चय ही भिन्न सृष्टि है। तो क्या ये नयी रचनाएँ विश्व में कुछ नयी बातें नहीं जोड़ रही हैं? क्या मानसिक होने के कारण ही वे शून्य हैं? मेरा उत्तर है कि यह बात नहीं है। ये सभी रचनाएँ नयी भी हैं और सत्य भी हैं, पर इनकी रचना के लिए भी किसी-न-किसी ऐसी ही वस्तु का उपयोग हुआ है जो पहले से ही है और बाद में भी रहेगी।

जो बात भौतिक जगत् में हम देख रहे हैं यह उससे मिलती-जुलती है। नयी सामाजिक परिस्थितियाँ पुराने सड़े विचारों का खाद संग्रह करती हैं और उर्वर कवि-चित्तभूमि में नया जीवन्त विचार अंकुरित होता है। पुराने बहुत-कुछ को

साकर ही ये विचार नवीन होते हैं। जिस प्रकार ईट-पत्थरों का ताजमहल नाना स्थानों के पत्थर, मिट्टी, मसाले और मानव-श्रम को खपाकर बना है वैसे ही रवीन्द्रनाथ की 'गीताजलि' नाना स्थानों की कल्पना, अनुभूति और चिन्तन को पचाकर बनी है। पुराने पण्डितों ने इसी बात को फक्कड़पन के लहजे में कहा था, कोई कवि ऐसा नहीं है जो चोर न हो—'नास्त्यचौरः कविजनः !' कहने का मतलब यह है कि मानसी सृष्टि भी पुराने विचारों से ही तैयार होती है।

49. काव्य में विषयों के प्रधान होने से उन गीत-प्रधान मुक्तकों का प्रचलन बढ़ गया है जो व्यक्तिगत भावोच्छ्वास को आश्रय करके लिखे जाते हैं। इंग्लैण्ड में जब व्यावसायिक क्रान्ति हुई तो वहाँ के सांस्कृतिक जीवन में बड़ा परिवर्तन हुआ था। उस परिवर्तन के समय कवियों में और विचारकों में सामाजिक रुढ़ियों के प्रति अनास्था का भाव बढ़ा था और व्यक्तिगत स्वच्छन्दतावाद (रोमांटिसिज्म) का जोर रहा। अंग्रेजी अमलदारी के साथ-ही-साथ इस देश में अंग्रेजी साहित्य पढ़ाया जाने लगा। उसी के फलस्वरूप इस देश के कवियों में भी वैयक्तिक स्वाधीनता (इण्डिविजुअल लिबर्टी) का जोर बढ़ता गया। इंग्लैण्ड और इस देश की परिस्थिति एक-जैसी नहीं थी। इंग्लैण्ड में यह हवा वहाँ के भीतरी जीवन का परिणाम थी, जबकि इस देश में वह विदेशी ससर्ग और अन्य कारण का फल था। गुरु-शुरू में इसीलिए वह अस्वाभाविक-सी लगी, परन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया त्यों-त्यों कविगण अपने देश की वास्तविक परिस्थिति के साथ और अपनी साहित्यिक परम्परा के साथ सामंजस्य खोजते गये। सामंजस्य खोजनेवालों में प्रमुख कवि हैं : प्रसाद, पन्त, निराला और महादेवी वर्मा। इन कवियों ने भाव में, भाषा में, छन्द में और मण्डन-शिल्प (डेकोरेशन) में नवीन विचारों के साथ सामंजस्य किया। इस व्यक्तिगत स्वच्छन्दतावाद के साथ-ही-साथ नाना भाव के प्रगीत मुक्तक इस देश में लिखे जाने लगे।

हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि इनमें कुछ कल्पनामूलक हैं, कुछ चिन्तन-मूलक और कुछ अनुभूतिमूलक। मुक्तक इस देश में नयी चीज नहीं है। हाल की 'प्राकृत सतसई' और अमरक का संस्कृत 'अमरक-शतक' और 'विहारी-सतसई' मुक्तक-काव्य ही हैं। "मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती, जिसमें कथा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छोटे पड़ते हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्पति है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है। उत्तरोत्तर अनेक दृष्यों द्वारा संघटित पूर्ण जीवन या उसके किसी एक पूर्ण अंग का प्रदर्शन नहीं होता, बल्कि कोई एक रमणीय खण्ड-दृश्य इस प्रकार सहसा सामने ला दिया जाता है कि पाठक या श्रोता कुछ क्षणों के लिए मन्त्रमुग्ध-सा हो जाता है। इसके लिए कवि को मनोरम वस्तुओं और व्यापारों का एक छोटा-सा स्तवक कल्पित करके उन्हें अत्यन्त सक्षिप्त और सशक्त भाषा में व्यक्त करना पड़ता है।" (रामचन्द्र गुल)

इन प्राचीन मुक्तकों में कवि की कल्पना कुछ ऐसे शास्त्ररुद्ध व्यापारों की योजना करती थी जिनसे किसी रस या भाव की व्यञ्जना सुकर हो। प्राधुनिक प्रगीत-मुक्तक कवि के भावावेश के महत् दायों की रचना होते हैं, उनमें गीत की सहज और हल्की गति होती है। इनकी गुलदस्तों के साथ तुलना नहीं की जा सकती। ये विच्छिन्न जीवन-चित्र होने पर भी प्रभावशील होते हैं और इनमें शास्त्र-रुद्ध व्यापार-योजना की आवश्यकता नहीं होती। पुराने रूपकों में कवि-कल्पना की समाहार-शक्ति प्रधान हिस्सा लेती थी, पर प्राधुनिक मुक्तकों में कवि का भाववेग ही प्रधान होता है।

50. परन्तु इतना स्मरण रखना उचित है कि आजकल के प्रगीत-मुक्तकों में यद्यपि व्यक्तिगत अनुभूति का प्राधान्य है तो भी वे इसलिए हमारे चित्त में आनन्द का संचार नहीं करती कि वे कवि की व्यक्तिगत अनुभूति हैं, बल्कि इसलिए कि वे हमारी अपनी अनुभूतियों को जाग्रत करती हैं। हमने शुरू में ही लक्ष्य किया है कि सहृदय के चित्त में वासनारूप में स्थित भाव को ही कविता उद्बुद्ध करती है। जो बात हमारे मन को आनन्द से हिल्लोलित कर देती है वह हमारी अपनी होती है। इसलिए यद्यपि आज के अन्धे मुक्तक-लेखक कवि की विषय-प्राहिता परम्परा-समर्थित न होकर आत्मानुभूतिमूलक है—वस्तुतः यह आत्मा नुभूति सदा ही कवि में रही है, फिर वह आज का युग हो या हजारों वर्ष पहले का—तथापि वह पाठक के भीतर जो भाव है उसी को उद्बुद्ध करके रस-संचार करता है।

इस बात को किसी अंग्रेज समालोचक ने इस प्रकार कहा है कि प्राधुनिक प्रगीत मुक्तकों की अपनी अनुभूति के बल पर कवि सहृदय पाठक के हृदय में प्रवेश करता है और उसके हृदय में स्थित उसी भाव के अनुभव करनेवाले कवि के साथ एकात्मता का सम्बन्ध स्थापित करता है। इस बात को इस प्रकार भी कहा गया है कि यद्यपि आज का प्रगीत-मुक्तक व्यक्तिगत विषय-प्राहिता का परिणाम है, परन्तु वह उतना ही सामाजिक है जितना रीति-कालीन रुढ़ियों की योजना के भीतर से गृहीत मुक्तक होता था। इस प्रकार दोनों में समानता की मात्रा कम नहीं है। व्यक्तिगत होने के कारण इन अनुभूतियों का क्षेत्र बहुत बढ़ गया है।

पुराने मुक्तक में जिन विभावों की योजना केवल उद्दीपन के रूप में होती थी और जिन अनुभावों का वर्णन केवल मानवीय मनोरोगों की अपेक्षा में ही होता था, वे विभाव अब आलम्बन के रूप में योजित होने लगे हैं और वे अनुभाव अब मनुष्य से बाहर के जगत् के कल्पित मनोरोगों के सम्बन्ध में वर्णित किये जाने लगे हैं। ऐसा करने के कारण भाषा में अधिकाधिक लक्षणात्मकता आने लगी है, क्योंकि जड़ प्रकृति को यदि आलम्बन बनाकर उसमें अनुभावों और हावों की योजना की जायेगी तो लक्षणा-वृत्ति का आश्रय लेना पड़ेगा। किसी-किसी बृद्ध आचार्य को इस प्रकार की योजना पसन्द नहीं आयी है।

51. परिस्थितियों के बदलने के कारण कवि ने ही अपनी कारीगरी का

माध्यम नहीं बदला है; आज का सहृदय भी प्राचीन काल के सहृदय से भिन्न हो गया है। एकाघ उदाहरण लेकर इसे समझा जाये :

माए धरोवअरणं अज्जहु णत्थित्ति साहिअं तुमए ।

ता भण कि करणिज्ज एमेअ ण वासरो ट्टाइ ॥

[माँ, यह तो तुमने पहले ही बता रखा है कि आज घर के काम-धन्धे की कोई सामग्री नहीं। तो बताओ, मुझे क्या करना है, दिन तो यों ही पड़ा नहीं रहेगा !]

‘काव्य-प्रकाश’ के आचार्य भम्मट ने इस कविता को व्यंग्यार्थ के प्रसंग में उद्धृत किया है। उन्होंने इसमें यह ध्वनि बतायी है कि लड़की अपने प्रिय से मिलने को व्याकुल है, अतएव वह गृहकार्य का बहाना बनाकर बाहर जाना चाहती है। श्लोक से यह बात साफ मालूम होती है कि घर में गृहकर्म के उपकरण नहीं हैं। यह बात बाहर जाने के लिए जरूरत से ज्यादा कारण हो सकती है। पर आज तक किसी सहृदय ने भम्मट की बात पर सन्देह नहीं किया, क्योंकि कवि ने जिस ‘स्पिरिट’ में कविता लिखी थी उसे उन्होंने ठीक ही पकड़ा था। उस युग में कोई भी समालोचक इसमें आत्मा और परमात्मा की मिलन-विरह-वेदना का आभास पाकर उपहासास्पद बनाना पसन्द न करता; क्योंकि उस युग में आत्मा-परमात्मा सर्वत्र मिलते थे, इस श्लोक में न भी मिलते तो कवि या सहृदय को कोई चिन्ता न थी। एक नयी कविता आगे उद्धृत की जा रही है। इसमें विहारार्थिनी की व्यंजना अधिक साफ हो सकती थी, पर कोई सहृदय ऐसा व्यंग्यार्थ निकालकर इस युग में उपहासास्पद हुए बिना न रहेगा :

आमि कोन् छले जाव घाटे ?

शाखा थरथर पाता मरमर—

छाया सुगीतल बाटे ?

बेला बेशि नाइ, दिन हल शोध,

छाया बेड़े पाय, पड़े आसे रोद,

ए बेला केमन काटे ?

आमि कोन् छले जाव घाटे ?

(रवीन्द्रनाथ)

[मैं किस बहाने घाट पर जाऊँ ? किस छल से उस रास्ते पर जाऊँ, जहाँ शाखाएँ थर-थर कांप रही हैं, पत्ते मर्मर-ध्वनि कर रहे हैं। अब अधिक समय नहीं है, दिन समाप्त हो चला है, छाया बढ़ती जा रही है; हाय, यह समय कैसे कटेगा ? मैं किस बहाने घाट पर जाऊँ !]

52. ऊपर रवीन्द्रनाथ की जो कविता उद्धृत की गयी है, उसमें निश्चय ही एक प्रकार का प्रेम-व्यंग्य है। वह प्रेम मनुष्य का ही है, पर उसका आलम्बन मनुष्य नहीं है बल्कि नदी है, घाट है, रास्ता है, वृक्ष हैं, झुरमुट हैं। मध्ययुग में इन वस्तुओं को केवल उद्दीपन विभाव (दे. 27) के रूप में देखने की चलन हो गयी थी। मनुष्य के प्रेम का आलम्बन मनुष्य ही हो सकता है, यह बात कुछ जँचती

नहीं मालूम होती ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्लजी ने प्रेम-प्रतिष्ठा के दो कारण बताये हैं : (1) सुन्दर रूप के अनुभव द्वारा, और (2) साहचर्य द्वारा । शुक्लजी का कहना है कि सुन्दर रूप के आचार पर जो प्रेम-भाव या लोभ प्रतिष्ठित होता है उसकी कारण-परम्परा पहचानी जा सकती है, हम उसका क्रम देख सकते हैं । परन्तु जो प्रेम केवल साहचर्य के प्रभाव से अकुरित और पल्लवित होता है, वह एक प्रकार से हेतु-ज्ञान-गुन्य होता है । "यदि हम किसी किसान को उसकी भोपड़ी से हटाकर किसी दूर देश में ले जाकर राजभवन में टिका दें तो वह उस भोपड़ी का, उसके छप्पर पर चढ़ी हुई बेल का, सामने के नीम के पेड़ का, द्वार पर बँधे हुए चौपायो का ध्यान करके ग्रामू बहायेगा । वह कभी नहीं समझता कि मेरा भोपड़ा इस राज-भवन से सुन्दर था, परन्तु फिर भी इस भोपड़े का प्रेम उसके हृदय में बना हुआ है । वह रूप प्रेम-सौन्दर्यगत नहीं है; सच्चा, स्वाभाविक और हेतु-ज्ञान-गुन्य प्रेम है । इस प्रेम को रूप-सौन्दर्यगत प्रेम नहीं पहुँच सकता ।" रवीन्द्रनाथ की कविता में यही प्रेम प्रकट हुआ है ।

व्रजभाषा की कविताओं में यह भाव है ही नहीं, यह तो नहीं कहा जा सकता; पर कम है, यह बात ठीक है । श्रीकृष्ण ने जब कहा था कि 'कोटिनहू कलघौत के धाम करील की कुंजन ऊपर वारो', तो वहाँ करील के कुंज ही उनके प्रेम के आलम्बन थे । यह व्याख्या उतनी मनोहर नहीं है कि करील के कुंज उन्हें इसलिए प्रिय थे कि वे गोपियों के साथ जो प्रेमलीला होती थी उसे उद्दीप्त करने के साधन थे । प्रकृति के विभिन्न रूपों के लिए हमारे चित्त में जो आकर्षण है वह केवल इसलिए नहीं कि हमारे मानवाश्रित प्रेम को उत्तेजित करते हैं, बल्कि इसलिए कि हमारे अन्तःकरण में निहित वासना को उसी प्रकार उद्बुद्ध करते हैं जिस प्रकार नायक-नायिका के प्रेमालाप हमारे अन्तःकरण में वासनारूप से स्थित स्थायीभाव को उद्बुद्ध करते हैं । इसलिए ये भी हमारी रसानुभूति के कारण हैं ।

पं. रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है कि "वनो, पर्वतों, नदी-नालों, कछारों, पटपराँ, खेतों, खेतों की नालियों और घास के बीच से गयी हुई दुरियों, हल, बैलों, भोपड़ों और श्रम में लगे हुए किसानों इत्यादि में जो आकर्षण हमारे लिए है वह हमारे अन्तःकरण में निहित वासना के कारण है, असाधारण चमत्कार या अपूर्व शोभा के कारण नहीं । जो केवल पावस की हरियाली और वसन्त के पुष्प-हास के समय ही वनों और खेतों को देखकर प्रसन्न हो सकते हैं, जिन्हें केवल मजरी-मण्डित रसालों, प्रफुल्ल कदम्बों, और सघन मालती-कुजों का ही दर्शन प्रिय लगता है, श्रोम के खुले हुए पटपर, खेत और मैदान, शिशिर की पत्र-विहीन, नंगी-वृक्षावली और झाड़-धवूल आदि जिनके हृदय को कुछ भी स्पर्श नहीं करते, उनकी प्रवृत्ति राजसी समझनी चाहिए । वे अपने विलास या सुख की सामग्री प्रकृति में ढूँढते हैं, उनमें उस सत्व की कमी है जो सत्तामात्र के साथ एकीकरण की अनुभूति द्वारा लीन करके आत्मसत्ता के विभुत्व का आभास देती है ।

“सम्पूर्ण सत्ता, क्या भौतिक क्या आध्यात्मिक, एक ही परम-सत्ता या परम-भाव (दे. 5-6) के अन्तर्गत है। अतः ज्ञान या तर्क-बुद्धि द्वारा हम जिस अद्वैत भाव तक पहुँचते हैं उसी भाव तक इस ‘सत्त्व’ गुण के बल पर हमारी रागात्मिका वृत्ति भी पहुँचती है (तुल. 29)। इस प्रकार अन्ततः वृत्तियों का समन्वय हो जाता है। यदि हम ज्ञान द्वारा सर्वभूत को आत्मवत् जान सकते हैं तो रागात्मिका वृत्ति द्वारा उसका अनुभव भी कर सकते हैं। तर्क-बुद्धि से हारकर परमज्ञानी भी इस स्वानुभूति का आश्रय लेते हैं। अतः परमार्थ दृष्टि से, दर्शन और काव्य दोनों अन्तःकरण की भिन्न-भिन्न वृत्तियों का आश्रय लेकर, एक ही लक्ष्य की ओर ले जानेवाले हैं। इस व्यापक दृष्टि से काव्य का विवेचन करने से लक्षण-ग्रन्थों में निदिष्ट सकोणता कहीं-कहीं बहुत खटकती है। वन, उपवन, चांदनी इत्यादि को दाम्पत्य-रति के उद्दीपन-मात्र मानने से संतोष नहीं होता।”

53. विषय-प्रधान कवि प्रकृति को आलम्बन के रूप में चित्रित करने लगा है। लेकिन यह युग वैयक्तिक स्वाधीनता का है। आधुनिक कवि ने प्राचीन साहित्यिक ऋद्धियों की उपेक्षा की है, उसने अपने देखने का ढंग भी अपना ही रखा है। इसका परिणाम यह हुआ कि आलम्बन होने पर भी प्रकृति का बिम्ब-ग्रहण सबने एक ही ढंग से नहीं किया है। देखने के ढंग बदलने के कारण द्रष्टव्य के नाना पहलू नाना भाव से प्रधान होकर अनुराग-विराग के साधन बने हैं। इन भेदों को गिना सकना सम्भव नहीं है। कुछ मोटे भेद इस प्रकार बताये जा सकते हैं।

(1) वाच्यार्थ-प्रधान दृष्टि, (2) लक्ष्यार्थ-प्रधान दृष्टि, और (3) व्ययार्थ प्रधान दृष्टि।

विषय-प्रधान कवि के सामने यह सारा विश्व मानो एक काव्य-ग्रन्थ है। वह इस काव्य-ग्रन्थ का अर्थ अपने ढंग से समझता है।

(1) वाच्यार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कवि इस जगत् को यह जैसा है वैसे ही देखते हैं। इसके नद-नदी, पहाड़, जंगल अपने-आपमें परिपूर्ण और महनीय हैं। वे जैसे हैं वैसे ही महान् हैं। अभिव्यक्तिवादी कवि इसी ध्येय के हैं।

(2) लक्ष्यार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कवि मानते हैं कि जगत् अपने-आपमें बाधित है। प्रकृति लाख-लाख बीज प्रति वर्ष पैदा करती है। उनमें से अधिकांश नष्ट हो जाते हैं, कुछ थोड़े-से जीवित रह पाते हैं। यह लाख-लाख नष्ट होनेवाले बीज कुछ असत्य हैं, ऐसी बात नहीं; परन्तु वे अपने-आपमें ही सम्पूर्ण सत्य नहीं हो सकते। किसी विराट् प्रयोजन के लिए यह महानाश का कारवार चल रहा है। इन कवियों के मत से इस सृष्टि की सिद्धि के लिए दूसरे किसी का आशेष अपेक्षित है, या फिर दूसरी सिद्धि के लिए यह अपना अर्थ ही खो देती है।

(3) व्ययार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कवि के लिए यह जगत् केवल एक उपलक्ष्य-मात्र है, एक इशारा-भर है। सत्य है इसके पीछे प्रच्छन्न रहस्य। इस जगत् की प्रत्येक वस्तु परमार्थतः उस प्रच्छन्न रहस्य की ओर ही संकेत कर रही है। सत्तार की प्रत्येक वस्तु मानो उस अपरिचित रहस्य की ओर ध्यान खींचनेवाली प्रेमूली

है जो स्वयं कुछ न होकर उसी को दिखता रहा है। घनादिकाल से मानव-चित्त में यह रहस्य धत्तमान है। घादि-मानव के मनोजगत् की यह रहस्य-भावना मध्ययुग तक नाना स्तरों को पार करती हुई लीलामय भगवान् के रूप में प्रकट हुई थी। घाज संसार में जब उस प्रतुप्त भावना के लिए अकुण्ठ मार्ग नहीं रह गया है तो वह रसमय काव्य-संसार में पूर्ण रूप से आत्म-प्रकाश करने लगी है।

54. हिन्दी में जब नवीन युग की हवा बही तो जो विषय-प्रधान कविताएँ भी लिखी जाने लगीं, वे सभी कविताएँ एक ही श्रेणी की नहीं थीं। कुछ वाच्यार्थ-प्रधान थीं, कुछ व्यंग्यार्थ-प्रधान। पर सबसे प्राचीन रुढ़ियों की उपेक्षा की गयी थी। किसी ने इस प्रकार की सब कविताओं का नाम 'छायावाद' रख दिया। बाद में व्यंग्यार्थ-प्रधान दृष्टि रखनेवाले कवियों को यह नाम उपयुक्त नहीं लगा। उन्होंने सशोधन करके 'रहस्यवाद' नाम दिया। कुछ दिन तक ये दोनों ही शब्द चलते रहे। अद्य तक पण्डितों ने दोनों शब्दों का अलग-अलग अर्थ नियत कर दिया है।

पं. रामचन्द्र शुक्ल के मत से छायावाद के दो अर्थ होते हैं: (1) एक तो रहस्यवाद के अर्थ में जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य-वस्तु से होता है, अर्थात् जहाँ कवि किसी भ्रूत और अनन्त प्रियतम को अवलम्ब बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में अनेक प्रकार से प्रेम की व्यंजना करता है; और (2) दूसरा प्रयोग काव्य-शैली या पद्धति-विशेष के व्यापक अर्थ में है। छायावाद का सामान्यतः यह अर्थ हुआ—प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यंजना करनेवाली छाया के रूप में अप्रस्तुत (दे. 32) का कथन। शुक्लजी ने लिखा है कि "छायावाद का पहला अर्थ भूल अर्थ लेकर तो चलनेवाली श्री महादेवी ही हैं। पन्त, प्रसाद, निराला इत्यादि और सब कवि प्रतीक-पद्धति या चित्र-भाषा-शैली की दृष्टि से ही छायावादी कहलाये।"

यह प्रतीक-पद्धति क्या है? शुक्लजी ही के शब्दों में कहा जाय तो "चित्र-भाषा-शैली या प्रतीक-पद्धति के अन्तर्गत जिस प्रकार वाचक पदों के स्थान पर लक्षक पदों का (दे. 21-22) व्यवहार होता है, उसी प्रकार प्रस्तुत प्रसंग पर अप्रस्तुत चित्रों का विधान भी। अतः अन्वयोक्ति-पद्धति का अवलम्बन ही छायावाद का एक विशेष लक्षण हुआ।"

वस्तुतः आचार्य शुक्ल छायावाद को एक शैली-विशेष ही अधिक समझते थे। इस शैली की मुख्य विशेषताएँ ये हैं: लाक्षणिकता, प्रभाव-रहस्य पर जोर, प्रकृति के वस्तु-व्यापारों पर मानुषी वृत्तियों का आरोप, प्रेमशीलात्मक प्रवृत्ति।

किन्तु श्री महादेवी वर्मा के मत से छायावाद की तीन विशेषताएँ हैं: (1) व्यक्तिगत अनुभव में प्राण-संचार, अर्थात् कवि व्यक्ति-रूप में जो अनुभव करता है वह उसके अपने जीवन की देन है, वह किसी रुढ़ि या शास्त्र के बताये हुए विषय को धोखता नहीं रहता; (2) प्रकृति के अनेक रूपों में महाप्राण का अनुभव, और (3) ससीम और असीम का ऐसा सम्बन्ध जिसमें एक प्रकार के

असौकिक व्यक्तित्व का आरोप हो। इस प्रकार महादेवी वर्मा छायावाद को शैली-विशेष ही नहीं मानती, वे काव्य-वस्तु की धोर से भी इस पर विचार करती हैं। रहस्यवाद इसके वाद की वस्तु है। महादेवीजी कहती हैं कि मनुष्य-मनुष्य के बीच जो रागात्मक सम्बन्ध है, उसमें जब तक अनुरागजन्य विसर्जन का भाव नहीं घुल जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते। परन्तु मनुष्य के हृदय का अभाव तब तक दूर नहीं होता जब तक यह सम्बन्ध सीमाहीन के प्रति न हो। सो, उस सीमाहीन अनन्त सत्ता में एक मधुर व्यक्तित्व का आरोप करके उसके प्रति जो अनुरागजन्य सरस आत्म-निवेदनमूलक कविताएँ हैं उन्हीं में रहस्यवाद होता है।

55. मुझे ऐसा लगता है कि रहस्यवादी कविता का केन्द्रबिन्दु वह वस्तु है जिसे भक्ति-साहित्य में 'लीला' कहते हैं। यद्यपि रहस्यवादी कवि भक्तों की भाँति पद-पद पर भगवान् का नाम लेकर भाव-विह्वल नहीं हो जाता, परन्तु वह मूलतः है भक्त ही। उसका भगवान् पर अविचलित विश्वास होता है। ये भगवान् भगवद्-भयोच्चर तो है ही, वाणी और मन के अतीत भी है, फिर भी रहस्यवादी कवि उनकी प्रतिदिन प्रतिक्षण देखता रहता है। वे ज्ञान के प्रमत्त होकर भी प्रेम के वशीभूत हैं, क्योंकि ज्ञान सब मिलाकर हमारी अल्पज्ञता को ही दिया देता है, पर प्रेम समस्त वृत्तियों और विध्युतियों को भर देता है। संसार में जो कुछ घट रहा है, और जो घटना सम्भव है, वह सब उस परमप्रेममय की शीला है— उम्र गायन में आनन्द आता है। भक्त उससे प्रेम करके अपनी ममत्त वृत्तियों को पूर्ण करता है। इसलिए महादेवी वर्माने कहा है कि मनुष्य के हृदय का अभाव नव नष्ट दूर नहीं होता जब तक सीमाहीन के प्रति रागात्मक सम्बन्ध न हो। सीमाहीन अर्थात् परम प्रेममय भगवान्। भगवान् के साथ की यह निरन्तर चलनेवाली प्रेम-कैलि ही रहस्यवादी कविता का केन्द्रबिन्दु है। इसी को किरा और दायद्वय मन्त्र के अभाव में पश्चिम के समालोचकों ने 'मिस्टिसिज्म' कहा है, और इसी को ईश्वर-शक्ति के समझने के कारण, न जाने किसने, रहस्यवाद नाम दे दिया था। यह नाम भ्रामक है, क्योंकि 'लीला' कोई रहस्यवाद नहीं है। रहस्य नका हा नाम है, लीला भगवान् का। प्रायुक्तिक हिन्दी कविता में इस रहस्य का सर्वोपरि विकास महादेवी वर्मा की कविताओं में ही मिलता है।

56. विषय-प्रधानता के माय-माय काय का क्षेत्र प्रथम व्यापक हो गया है। केवल चेतन मन के विचार, अनुभव या प्रभाव ही इस का विषय नहीं हो गये हैं। फ्रायड के मनोविज्ञान ने बताया है कि मनुष्य के मन का नेतन रूप उसके ऊपर-ऊपर का हिस्सा है। नीचे का हिस्सा प्रचेतन मन है जो बहुत सक्रियता से वस्तु है। इस प्रचेतन मन की स्पष्ट धारा प्रभाव मनुष्य की भी विचार-क्रिया का विषय होने लगी है। अतः, स्पष्ट भाव धारा विचार-क्रिया की प्रभाव वाली तो काय का मनोद्वय विषय मन ही हो जाने लगी है, नाना प्रकार के प्रभाविक धार प्रभाव-माय-माय प्रभावों की नगमा ने बताया है।

जटिलता का सूत्रपात किया है। प्रतीकों ने शब्दों को दबोच दिया है। हमने शुरू में ही लक्ष्य किया है कि शब्द और अर्थ दोनों को लेकर साहित्य बनता है। जहाँ शब्दों की उपेक्षा हुई हो वहाँ कविता सम्भव ही नहीं है। इस जटिलता के द्वारा नग्न यथार्थवादी काव्य-साहित्य को सम्पूर्ण रूप से पराहत कर देने के कारण ये कविताएं अति यथार्थवादी कही जाने लगी हैं। फायट के मनोविज्ञान-शास्त्र ने अवचेतन मन के जिन प्रतीकों की स्थापना की है, उनका खुलकर व्यवहार होने लगा है।

57. हमने अबतक काव्य के भिन्न-भिन्न उपकरणों पर विचार किया है। ये उपकरण काव्य को और कवि के उद्दिष्ट अर्थ को समझने में सहायक हैं। इन उपकरणों और शैलियों को ही मुख्य मानने की जरूरत नहीं। काव्य कोई संकीर्ण बुद्धि-विलास नहीं है। यह मनुष्य के जीवन के सब-कुछ को लेकर बनता है। आदिकवि वाल्मीकि को आम्नाय से भिन्न छन्द मिला था, यह कहानी सबकी जानी हुई है। परन्तु उन्हें उपयुक्त विषय नहीं मिल रहा था। वे उन्मत्त की भाँति घूम रहे थे। उसी समय नारद से उनका साक्षात्कार हुआ। नारद ने उन्हें विषय सुभाया था। उन्होंने कहा था कि अब तक देवताओं को मनुष्य बनाया गया है, अब तुम मनुष्य को देवता बनाओ।

मनुष्य को देवता बनाना ही काव्य का सबसे बड़ा उद्देश्य है। मनुष्य को उसकी स्वार्थ-बुद्धि से ऊपर उठाना, उसको इहलोक की संकीर्णताओं से ऊपर उठाकर सत्त्वगुण में प्रतिष्ठित करना, परदुःखकातर और सवेदनशील बनाना और निखिल जगत् के भीतर चिरस्तब्ध 'एक' की अनुभूति के द्वारा प्राणि-मात्र के साथ आत्मीयता का अनुभव कराना ही काव्य का काम है। छन्द, अलंकार, पद-सालित्य और शैलियाँ इसी महान् उद्देश्य की पूर्ति के साधन हैं। इस उद्देश्य को वह ग्रन्थान्य मनीषियों की भाँति दीर्घ व्याख्या करके नहीं सिद्ध करता, बल्कि इन साधनों की सहायता से वह महान् सत्य को आसानी से ध्येय करता रहता है। यह हम पहले ही लक्ष्य कर चुके हैं कि उत्तम ध्येय या ध्वनि ही काव्य का प्राण है।

57 क. भारतीय साहित्य में नयी भाव-धारा का आगमन कुछ लोगों के लिए चिन्ता का विषय हो गया है। कभी-कभी उसे इसलिए निन्दनीय मान लिया जाता है कि वह विदेशी सम्पर्क का परिणाम है। परन्तु ऐसा नहीं सोचना चाहिए।

मैंने 'साहित्य के नये मूल्य' नाम के निबन्ध में लिखा था कि "जीवन-साहित्य के सम्पर्क में आने से जीवन्त मनुष्य प्रभावित होता है। उन्नीसवीं शताब्दी के अंग्रेजी साहित्य में अद्भुत जीवनी-शक्ति उद्बलित हो रही थी—एक अपूर्व उन्मुक्त भाव-धारा। इसमें परिपाटी-विहित और परम्परा-मुक्त रस-दृष्टि के स्थान पर आत्मानुभूति, आवेगधारा और कल्पना का प्राधान्य था। इस विशिष्ट दृष्टिभङ्गी को अपने ध्यान में रखकर विद्वानों ने उस युग के साहित्य को स्वच्छन्दतावाद नाम दे दिया है। पर यह शब्द उस साहित्य की आत्मा को सम्पूर्ण रूप से प्रकट करने

में समर्थ नहीं है। स्वयं इंग्लैण्ड में उस युग के साहित्य को रोमांटिक साहित्य कहा गया है। रोमांटिक अर्थात् वह साहित्य जो वस्तुतः जीवन के उस आवेगमय पहलू पर जोर देने के कारण विशिष्ट रूप ले सका है जो कल्पनाप्रवण अन्तर्दृष्टि द्वारा चालित किंवा प्रेरित होता है और स्वयं भी इस प्रकार की अन्तर्दृष्टि को चालित और प्रेरित करता रहता है। उस देश के क्लासिकल या परम्परा-समर्थित साहित्य में परिपाटी-विहित रसज्ञता या रस-निष्पत्ति पर जोर दिया गया था, इसीलिए उसमें उस अनासक्तिपूर्ण सौन्दर्य-प्राहिणी दृष्टि का प्राधान्य था जो अधिकाधिक मात्रा में सामान्य होती है, विशेष नहीं। जब कोई सहृदय सौन्दर्य और रसबोध के सामान्य मान को स्वीकार कर लेता है तो उसका ध्यान सामान्य भाव से निर्धारित सौन्दर्य के टाइप और नीति तथा सदाचार के परिपाटी-विहित नियमों की ओर केन्द्रित होता है। व्यक्ति की स्वतन्त्र अनुभूति तो कल्पना और आवेग के माध्यम से ही प्रकट होती है और जब वह प्रकट होती है तो नीति और सदाचार के परिपाटी-विहित मूल्यों से भयंकर समय उसका सामंजस्य भी नहीं होता। कई बार उसे ऊपरी सतह के सदाचार के विरुद्ध विद्रोह करना पड़ता है। परन्तु यह विद्रोह उसका मूल स्वर नहीं होता। हिन्दी साहित्य के छायावादी उत्थान के समय इसी प्रकार की उन्मुक्त आवेग-प्रधान और कल्पना-प्रवण अन्तर्दृष्टि दिखी थी। कई कवियों में उसका विद्रोहमूलक रूप ही प्रधान हो उठा, परन्तु यह भली-भाँति समझना चाहिए कि यह विद्रोह केवल विशेष प्रकार की वैयक्तिक दृष्टि-भङ्गा के साथ परिपाटी-विहित रसास्वादन का सामंजस्य न हो सकने का बाह्य रूपमात्र है। यदि यही अन्त तक कवि का मुख्य वक्तव्य बना रह जाय तो कवि सफल नहीं होता। परन्तु जो कवि उसका वास्तविक मूल्य समझता है वह स्थायी और अमर साहित्य का निर्माण करता है। उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में अंग्रेजी के जिन साहित्यकारों में उन्मुक्त स्वाधीन दृष्टि-भंगी विकसित हुई थी वे विद्रोही अवश्य थे, परन्तु वह विद्रोह उनकी नवीन भावधारा का एक बाहरी और तत्काल के लिए आवश्यक रूपमात्र था। केवल परम्परा-प्राप्त साहित्य का विरोध करने के लिए या परिपाटी-विहित रसज्ञता का प्रत्याख्यान करने के लिए यह साहित्य नहीं रचा गया था। इसीलिए उसे 'स्वच्छन्दतावाद' कहना केवल एक पहलू की ही बड़ा-बड़ाकर कहना है। भारतवर्ष में इसी स्वाधीन चिन्ताधारा का स्पर्श पाकर नवीन साहित्य निर्मित हुआ था। इसने साहित्य-रसिकों के हृदय में उन्मुक्त भावधारा के प्रति सम्मान बढ़ाया, इस बात का सबसे बड़ा प्रमाण यह है कि आज परिपाटी-विहित कविता के स्थान पर उन्मुक्त आवेग और अन्तर्दृष्टि-युक्त कल्पनावली कविता लोकप्रिय हो गयी है। भारतीय सहृदय के चित्त में इस नयी भावधारा ने नया कम्पन उत्पन्न किया है। परन्तु इसे भी 'पाश्चात्य प्रभाव' नहीं कहा जा सकता, क्योंकि यद्यपि यह बात पाश्चात्य देशों के साहित्य के सम्पर्क से ही आयी, तथापि वह वही भी नवीन ही थी। उसके लिए जिस नवीन ढंग के मानसिक गठन की आवश्यकता है वह नये विज्ञान द्वारा उपस्थापित

परिस्थितियों के कारण ही सम्भव हो सका था। जैसा कि पहले ही कहा गया है, इस नवीन साहित्य की वास्तविक उत्सभूमि वह मानसिक गठन है जिसमें कल्पना के अविरल प्रवाह से घनसंश्लिष्ट निविड़ आवेग की ही प्रधानता होती है। इस प्रकार कल्पना का अविरल प्रवाह और निविड़ आवेग, ये दोनों निरन्तर घनोभूत वृत्तियाँ ही इस व्यक्तित्व-प्रधान साहित्य-रूप की प्रधान जननी हैं। परन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि ये दोनों एक-दूसरे से अलग रहकर काम करती हैं। वस्तुतः इनको पृथक्-पृथक् नाम देना और स्वरूप बनाना केवल आलोचना की चर्चा की सहूलियत के लिए ही परिकल्पित हैं। काव्य की अभिव्यक्ति में ये दोनों शक्तियाँ एक-दूसरे से इस प्रकार गुंथी रहती हैं कि इन्हें एक-दूसरे से अलग करना कठिन होता है। केवल सहृदय ही यह अनुभव कर सकता है कि कहीं एक की मात्रा अधिक है और कहीं दूसरी की कम, कहीं वे करीब-करीब समान हैं और कहीं एक ने दूसरी को एकदम दबोच लिया है। परन्तु जैसा कि ऊपर बतलाया गया है, उन्मुक्तता केवल इन दो मनोवृत्तियों का समानान्तर धर्म नहीं है। वह केवल काव्य के क्षेत्र में ही अपने-आपको प्रकाशित नहीं करती। जीवन के विविध क्षेत्रों में उसकी लीला विराजने लगती है।”

57 ख. यदि उस युग के इंग्लैण्ड की बाह्य परिस्थितियों का विश्लेषण किया जाय तो एक और तथ्य भी प्रकट होगा। इंग्लैण्ड की साधारण जनता उन दिनों बहुत व्यवहारकुशल दुनियादारी में लगी थी, रोजगार के नये साधन सामने आ रहे थे, दुनिया के कोने-कोने में ब्रिटिश सिंह का जय-तिनाद गूँज रहा था और घर में अनायास-लब्ध समृद्धि को भरने का प्रयत्न छोटे-बड़े सभी कर रहे थे। यही बिल्कुल ऊपरी सतह की बात है, किन्तु उस देश के विचारशील लोगों में एक प्रकार की मानसिक अशान्ति अत्यन्त स्पष्ट होकर प्रकट हुई थी, सन्तुलन नष्ट हो रहा था, सवेदनशील चित्त बाहरी समृद्धि और भीतरी अचिन्त्य-बोध के संघर्ष से अस्थिर हो उठा था और भीतर-बाहर के इस संघर्ष ने सुकुमार कलाओं के माध्यम से अपने को अभिव्यक्त करना शुरू किया था। कवि-चित्त जब बाह्य परिस्थितियों के साथ समझौता नहीं कर पाता, तब छन्दों की भाषा अत्यन्त प्रभावशाली होकर प्रकट होती है। आन्तरिक सौन्दर्यनुभूति और बाहरी असुन्दर-सी लगनेवाली परिस्थिति की टकराहट से जो विक्षोभ पैदा होता है वह सभी देशों में काव्य की भाषा को मुखर बना देता है, उसमें मूर्त का रूप और आवेग का पंख लगा देता है। आदिकवि के उपाख्यान में इसी तथ्य की ओर इशारा किया गया है। ऋषि का मनुष्योचित रूप अपने आन्तरिक आदेशों के एकदम विरुद्ध पड़नेवाले क्रीचवधरूपी असुन्दर व्यापार से जब विचलित हुआ था, तभी अशरीरिणी वाणी नवीन छन्दों में मुखर हो उठी थी। रोमांटिक साहित्य इसी प्रकार के कवि-चित्त के आन्तरिक सौन्दर्य के आदर्श और बाहरी जगत् के एकदम विपरीत परिस्थिति के संघर्ष का परिणाम है। कवि-चित्त का प्रिय आदर्श जब दूर रहता है, तब उसका प्रेम और भी निविड़ हो जाता है, और भी व्याकुल वेदना जगा देता है।

यह गलत बात है कि उसके अभाव से कवि मौन हो जाता है।

इस सफर में कवि के चित्त में विद्रोह का स्वर भी अवश्य मुखर हो उठता है, पर असली और प्रधान स्वर रचनात्मक ही होता है। वह कुछ नया करने का प्रयत्न है जो नया देखने की तीव्र आकांक्षा से उत्प्रेरित होता है और वाह्य असुन्दरता को बदलने के उद्देश्य से परिचालित होता है। इस भावधारा में स्नान करके पुरातन भी नवीन रूप में प्रकट होता है। हमारे देश में कविवर रवीन्द्रनाथ की कविताओं में पुरातन ने जो अपूर्व नवीन सौन्दर्य-लक्ष्मी का रूप लिया है, वह इसी प्रक्रिया का परिणाम है। इस सद्यःस्नाता काव्य-लक्ष्मी की 'प्रत्यग्र मज्जन-विशेषविदित्कान्तिः' सचमुच दर्शनीय है। वर्डस्वर्थ, शेली, कीट्स आदि कवियों ने जिस मोहक सौन्दर्य-जगत् का निर्माण किया है वह अपनी उपमा आप ही है। इस नवीन भावधारा ने हमारे देश के कवियों के संवेदनशील चित्त को उद्वुद्ध किया तो इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं। इस नये साहित्य के मनन और चिन्तन में इस देश में वैयक्तिकता-प्रधान नवीन चिन्ता-धारा को जन्म दिया है। इसे केवल विदेशी प्रभाव कहकर-समझकर उपेक्षणीय समझना ठीक नहीं है। हिन्दी के कई प्रतिभाशाली कवियों को इस उन्मुक्त भावधारा ने प्रेरणा दी है। इसके यथार्थ स्वरूप को नहीं समझने से, इसकी आलोचना मध्यकालीन दृष्टि से की जाती है और इस प्रकार कभी-कभी इसे सदोष और त्याज्य समझा जाता है। जो वस्तु त्याज्य हो उसे त्याज्य समझना उचित ही है, पर विवेक-पूर्वक वस्तु के यथार्थ का पता लगाना भी आवश्यक है, नहीं तो जैसा कि दुष्यन्त के मुँह से कालिदास ने कहलवाया है कि अपने के सिर पर यदि मालतीमाला डाल दी जाय तो वह साँप समझकर सिर धुनने लगता है।

57 ग. जिन लोगों को इस प्रकार की भावधारा का सच्चा इतिहास नहीं मालूम है वे यदि इसको त्याज्य बताते हैं तो सोचना चाहिए कि उनकी बात विवेक-दृष्टि से कहाँ तक ठीक है। कहीं उन्होंने आँखें तो नहीं मूँद लीं। उन दिनों व्यावसायिक क्रान्ति के कारण इंग्लैण्ड की राजनीतिक और आर्थिक शक्ति धीरे-धीरे सामन्त-वर्ग के हाथ से निकलकर व्यवसायी-वर्ग के हाथों आ गयी। जिन दिनों वहाँ सामन्तशाही के विरुद्ध तीव्र आन्दोलन हुआ था उन दिनों पूँजीवाद नया शिशु ही था। साधारण प्रजा के स्वार्थ के साथ उसका विरोध नहीं था। साधारण जनता ने उन दिनों पूँजीवाद के नये पुरस्कर्त्ताओं का साथ दिया था। नये वैज्ञानिक साधनों के उपयोग से जो नयी नागरिक सभ्यता उत्पन्न हुई, उसने कुछ ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर दी थी कि अनायास ही परम्परा की कड़ियाँ टूटती गयी, शहर की भीड़-भाड़ ने पुराने सदाचार के नियमों को शिथिल कर दिया, शिक्षा-प्रचार राज्य का कर्त्तव्य मान लिया गया और वैज्ञानिक शोधों के साथ मिली हुई नयी शिक्षा-व्यवस्था ने एक ही साथ वंशगत प्रतिष्ठा और धार्मिक शासन के साथ विद्रोह किया। इस प्रकार परिस्थितियाँ वैयक्तिक स्वाधीनता के अनुकूल थीं। साधारण जनता साहित्य के क्षेत्र में अबाध-भाव से आने लगी। उत्तरकालीन

विक्टोरियन युग की साहित्यिक विज्ञेयता उपन्यासों और समाचार-पत्रों की भरमार में प्रकट हुई थी। छात्रों की मशीन ने साहित्य के क्षेत्र में जनतन्त्र को पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित कर दिया। समाज के निचले स्तर से अनेक उर्वर मस्तिष्कवाले इस क्षेत्र में आये जिन्हें शास्त्रीय अध्ययन और परिपाटी-विहित शिष्टाचार की शिक्षा एकदम नहीं मिली थी। इस नयी जाति की भेषा ने साहित्य में एक तरफ नया प्राण-संचार किया, दूसरी तरफ विचारगत हलकेपन का भी प्रवेश कराया। ये सब बातें थोड़े समय बाद रूप बदलकर हमारे देश के साहित्य में भी आयी।

इस समय भारतवर्ष में जो नयी शिक्षा आयी, वह इंग्लैण्ड की इन बहुविध विचार-प्रवृत्तियों से प्रभावित थी। पर इसमें मनुष्यमात्र की समानता सिद्धान्त-रूप में स्वीकृति होगयी थी, व्यवहार में वह राष्ट्र के मनुष्यों तक ही सीमित थी। व्यवहारगत शिथिलता ने वहाँ उस जातिगत उत्कर्ष के भेदे सिद्धान्त को जन्म दिया, जिसने आगे चलकर ससार में भंयकर अशान्ति के बीज बो दिये। राष्ट्र के भीतर अवश्य ही स्वतन्त्रता और समानता के सिद्धान्त स्वीकार कर लिये गये थे।

एडम स्मिथ ने सुझाया था किसी राष्ट्र की सम्पत्ति उसके व्यक्तियों की योग्यता और स्वाधीनता पर ही निर्भर है। व्यावसायिक क्रान्ति की उथल-पुथल ने कुलीन पुरुष के इस दावे को निर्मूल सिद्ध किया कि कुल-विशेष भगवान् की ओर से गुणों के साथ उत्पन्न किया गया है। व्यवसाय में, जनता के व्याख्यान-मंच पर, कानून बनानेवाली सभाओं में और जन-चित्त की प्रतिक्रियाओं को अभिव्यक्त करनेवाले समाचार-पत्रों में कौलीन्य का कोई विशेष मूल्य नहीं था। आगे चलकर यह तर्क भी उपस्थित किया जाने लगा कि वैयक्तिक स्वाधीनता यदि व्यवसाय-वाणिज्य और नागरिक सम्बन्धों में अच्छी चीज है तो वह सदाचार और नैतिकता के क्षेत्र में क्यों नहीं अच्छी है। गाडविन ने निस्सन्देह होकर घोषणा की थी कि मनुष्य स्वभावतः सदाचारी है। अगर सभी कानून और नियम रद्द कर दिये जायें तो मनुष्य की बुद्धि और चरित्र में निस्सन्देह अभूतपूर्व उन्नति होगी। शेली ने इन विचारों को छन्दों की भाषा प्रदान की थी।

उन दिनों सवेदनशील कवियों के चित्त में ऊपरी सतह की ये हलचलें अपनी निश्चित लाइन-रेखा छोड़ जाती थी। इन कवियों के चित्त में जो रचनात्मक प्रतिभा थी, उसमें इन ऊपर से कर्कश दिखनेवाले विचारों की कोमल अभिव्यंजना थी। वस्तुतः यह साहित्य अपने युग की सम्पूर्ण चेतना और विचार-सघर्ष की सुन्दर कलात्मक अभिव्यक्ति है। यह कहना ठीक नहीं है कि यह किसी पुराने विचार का नामान्तर मात्र है। इस कथन का अर्थ यदि यह हो कि मूल मानव-मनोवृत्तियाँ वही बनी रहती हैं, केवल विभिन्न-परिस्थितियों में उनका ऊपरी रूप परिवर्तित होता रहता है तब तो यह बात किञ्चित् स्वीकरणीय हो सकती है, किन्तु यदि इसका अर्थ यह हो कि इसी श्रेणी की या यही भावधारा पहले कभी रही और बाद में भी कभी आ सकती है तो यह बात स्वीकार-योग्य नहीं होगी। यह कहना

कि कबीर का रहस्यवाद ही रवीन्द्रनाथ का रहस्यवाद है या मीरा का रूपान्तर ही महादेवी वर्मा हैं, पूर्ण सत्य नहीं है। ऐसी बातों में विचारगत गम्भीरता का निदर्शन नहीं। इतिहास अपने-आपको चाहे तथ्यात्मक जगत् में कभी-कभी दुहरा भी लेता हो, परन्तु विचार की दुनिया में वह जो गया सो गया, मनुष्य का जीवन अपना उपमान आप ही है। इसमें एक बार जो गलती हो जाती है या भटकाव आ जाता है, वह अनुभव के रूप में और स्मृति के रूप में कुछ-न-कुछ नया जोड़ जाता है। इस जुड़े हुए ग्रन्थ को किसी भी पूर्ववर्ती युग में नहीं पाया जा सकता। स्वयं रोमांटिक साहित्यकारों में चौथी शताब्दी में ही विचारगत विभेद और वैशिष्ट्य लक्षित होने लगा था। पण्डितों ने उन्नीसवीं शताब्दी के दूसरे चरण के साहित्य में एक विशेष प्रकार की नयी प्रवृत्ति का मन्थन पाया है जो इसलिए सम्भव हुई थी कि इन दिनों के साहित्यकार इस बात में सचेत हो गये थे कि वे कुछ नया कर रहे हैं और उनके प्रधान अस्त्र आवेग और कल्पना है। पूर्ववर्ती साहित्यकारों में जो एक प्रकार का बाह्य जगत् के प्रति विस्मय का भाव था, वह आदि-मानव के उस मनोभाव का सजातीय था जिसने पौराणिक विश्वासों और तान्त्रिक आचारों को जन्म दिया था जबकि दूसरे चरण के साहित्यकारों में उस प्रकार का मनोभाव है जो तान्त्रिक आचारों को निर्विवाद रुढ़ियों के रूप में स्वीकार करनेवाले मनुष्य में पाया जाता है।

उपन्यास और कहानी

58. उपन्यास और कहानियाँ हमारे साहित्य में नयी चीज हैं। पुराने साहित्य में कथा, आख्यायिका आदि के रूप में इस जाति का साहित्य मिलता है, पर उनमें और आधुनिक कथाओं—उपन्यास और कहानियों—में मौलिक भेद है। मौका पाकर हम इस भेद को समझने का प्रयत्न करेंगे। अभी तो हम आधुनिक ढंग के उपन्यासों और कहानियों की ही चर्चा करने जा रहे हैं।

59. उपन्यास इस युग का बहुत ही लोकप्रिय साहित्य है। शायद ही कोई पढ़ा-लिखा नाजवान इस जमाने में ऐसा मिले जिसने दो-चार उपन्यास न पढ़े हों। यह बहुत मनोरंजक साहित्यांग माना जाने लगा है। आजकल जब किसी पुस्तक को बहुत मनोरंजक पाया जाता है तो प्रायः कह दिया जाता है कि इस पुस्तक में उपन्यास का-सा आनन्द मिल रहा है। किसी-किसी यूरोपियन समा-लोचक ने उपन्यास का एक-मात्र गुण उसकी मनोरंजकता को ही माना है। इस

साहित्याग (उपन्यास) ने मनोरंजन के लिए लिखी जानेवाली कविताओं का ही नहीं, नाटकों का भी रंग फीका कर दिया है; क्योंकि पाँच मील दौड़कर रंगमाला में जाने की अपेक्षा पाँच सौ मील दूर से ऐसी किताब भेगा लेना कहीं अधिक आसान हो गया है जो अपना रंगमंच अपने पात्रों में ही लिये हुए हो।

उपन्यास में उन दृष्टियों की कोई जरूरत नहीं रह जाती जो रंगमंच सजाने में आ खड़े होते हैं। किसी ने बिल्कुल ठीक कहा है कि आज के जमाने में उपन्यास एक ही साथ शिष्टाचार का सम्प्रदाय, वहस का विषय, इतिहास का चित्र और पाकेट का डिपेटर है। मशीन ने ही इस जाति के साहित्य का उत्पादन बढ़ाया है और उसी ने इसके वितरण का पथ प्रशस्त किया है। उपन्यास साहित्य में मशीन की विजय-ध्वजा है। ऐसे लोकप्रिय साहित्य को समझने का प्रयत्न क्या करना भला ! किन्तु दुनिया में प्रायः ही ऐसा देखा जाता है कि सबसे प्रिय वस्तु को समझने में ही आदमी सबसे अधिक गलती करता है। प्रिय वस्तुओं के प्रति एक प्रकार का मोह हुआ करता है जो ज्ञान का परिपन्थी है। उपन्यास के समझने में भी बहुत गलतियाँ की जाती हैं। सीधी लकीर का खींचना सचमुच टेढ़ा काम है।

60. परन्तु उपन्यास है क्या चीज ? हिन्दी के श्रेष्ठ औपन्यासिक प्रेमचन्द ने लिखा है कि “उपन्यास की ऐसी कोई परिभाषा नहीं है जिस पर सब लोग सहमत हों।” फिर भी उन्होंने उसे समझाने का प्रयास किया है। वे कहते हैं :

“मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र-मात्र समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है। किन्हीं भी दो आदमियों की सूरत नहीं मिलती, उसी भाँति आदमियों के चरित्र नहीं मिलते। जैसे सब आदमियों के हाथ, पाँव, भ्रूँ, कान, नाक, मुँह होते हैं, पर इतनी समानता रहने पर भी विभिन्नता मौजूद रहती है, उसी भाँति सब आदमियों के चरित्रों में भी बहुत-कुछ समानता होते हुए भी कुछ विभिन्नताएँ होती हैं। यह चरित्र-सम्बन्धी समानता और विभिन्नता—अभिन्नत्व में भिन्नत्व और विभिन्नत्व में अभिन्नत्व—दिखाना उपन्यास का मूल कर्त्तव्य है।

“सन्तान-प्रेम मानव-चरित्र का एक व्यापक गुण है। ऐसा कौन प्राणी होगा जिसे अपनी सन्तान प्यारी न हो ? लेकिन इस सन्तान-प्रेम की मात्राएँ हैं, उसके भेद हैं। कोई सन्तान के लिए मर मिटता है, उसके लिए कुछ छोड़ जाने के लिए आप नाना प्रकार के कष्ट झेलता है, लेकिन धर्मभीक्ष्ता के कारण अनुचित रीति से धन-संचय नहीं करता। उसे शंका होती है कि कहीं इसका परिणाम हमारी सन्तान के लिए बुरा न हो। कोई औचित्य का लेशमात्र भी विचार नहीं करता और जिस तरह भी हो कुछ धन-संचय करना अपना ध्येय समझता है, चाहे इसके लिए उसे दूसरे का गला ही क्यों न काटना पड़े। वह सन्तान-प्रेम पर अपनी आत्मा को भी बलिदान कर देता है। एक तीसरा सन्तान-प्रेम वह है जहाँ सन्तान की सच्चरित्रता प्रधान कारण होती है, जबकि पिता उसका कुचरित्र देखकर

उससे उदासीन हो जाता है, उसके लिए कुछ छोड़ जाना या कर जाना व्यर्थ समझता है। इसी प्रकार अन्य मानवी गुणों की भी मात्राएँ और भेद हैं। चरित्राध्ययन जितना हो सूक्ष्म और जितना ही विस्तृत होगा, उतनी ही सफलता से चरित्रों का चित्रण हो सकेगा। सन्तान-प्रेम की एक दशा यह भी है जब पिता पुत्र को कुमार्ग पर चलते देखकर उसका पातक शत्रु हो जाता है। और वह भी सन्तान-प्रेम ही है जब पिता के लिए पुत्र घी का लड्डू होता है, जिसका टेढ़ापन उसके स्वाद में बाधक नहीं होता। एक ऐसा सन्तान-प्रेम भी देखने में आता है जहाँ शराबी और जुधारी पिता पुत्र-प्रेम के वशीभूत होकर सारी बुरी आदतें छोड़ देता है।”

इस प्रकार प्रेमचन्दजी उपन्यास को बहु-विविध मनुष्य-जीवन का चित्र-मात्र मानते हैं। यह चित्र सुन्दर हुआ है या नहीं और यदि सुन्दर हो सका है तो पाठक की उत्कर्ष-सिद्धि में कहीं तक सहायक हुआ है, यह बात फिर भी विचारणीय रह जाती है।

61. उपन्यास और कहानियों की हम इस अध्याय में एक साथ विवेचना करने जा रहे हैं। इसका कारण यह है कि दोनों वस्तुतः एक ही जाति की चीजें हैं। शुरु-शुरु में तो छोटे उपन्यास को ‘कहानी’ कहते थे। परन्तु छापे की कल तथा साप्ताहिक पत्र-पत्रिकाओं के प्रचार ने छोटी कहानियों का बहुत प्रचार किया और धीरे-धीरे वे स्वतन्त्र हो गयी। बाद में चलकर यह निश्चय हो गया कि आकार-मात्र ही कहानी की विशेषता नहीं है। कहानी का अपना एक लक्ष्य होता है। इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए कहानी-लेखक कम-से-कम पात्रों और घटना की योजना करता है। वह लक्ष्य ही प्रधान होता है, घटना और पात्र निमित्त-मात्र। इस प्रकार उपन्यास और कहानी का प्रधान अन्तर यह होता है कि उपन्यास में चरित्रों और घटनाओं का प्राधान्य रहता है, वे केवल निमित्त-मात्र नहीं होते, बल्कि उन्हें स्वच्छन्द रूप से विकसित होने का मौका मिलता है, जबकि ये दोनों ही तत्त्व कहानी में प्रधान न होकर निमित्त-मात्र बने रहते हैं।

यह ध्यान में रखना चाहिए कि यह नहीं कहा जा रहा है कि कहानी में पात्र और घटना गौण होते हैं, बल्कि यह कहा जा रहा है कि वे निमित्त-मात्र होते हैं; असली बात लक्ष्य होती है। और उस लक्ष्य की सिद्धि के लिए पात्र और घटना जितने सहायक होते हैं उतने ही रखे जाते हैं। लेखक का व्यक्तिगत मत इसमें अधिक स्पष्ट होता है। कुछ समालोचकों ने एक उपमा देकर इस बात को समझाने की चेष्टा की है। उपन्यास एक शाखा-प्रशाखावाला विशाल वृक्ष है, जबकि छोटी कहानी एक सुकुमार लता। कुछ दूसरे समालोचकों ने बताया है कि उपन्यास और कहानी का वही सम्बन्ध है जो महाकाव्य और नीतिकाव्य का। इन उपमाओं के वहाने जो बात कही गयी है उसे स्पष्ट भाषा में इस प्रकार रखा जा सकता है : उपन्यास और कहानी दोनों एक ही जाति के साहित्य हैं; परन्तु उसकी उपजातियाँ इसलिए भिन्न हो जाती हैं कि उपन्यास में जहाँ पूरे जीवन

की नाप-जोरा होती है, वहाँ कहानी में उसकी सिर्फ एक भाँकी मिन जाती है। मानव-चरित्र के किसी पहलू पर या उसमें घटित किसी एक घटना पर प्रकाश डालने के लिए छोटी कहानी लिखी जाती है।

देखा गया है कि अच्छे उपन्यासकार सब समय अच्छे कहानी-लेखक नहीं हो सके हैं, ठीक उसी प्रकार अच्छे महाकाव्य-लेखक सब समय अच्छे गीतिकाव्य-लेखक नहीं हुए हैं। यह तथ्य इस बात का सबूत है कि कहानी और उपन्यास के लिखने में भिन्न-भिन्न कोटि की प्रतिभा आवश्यक होती है। प्रेमचन्दजी ने कहा है कि कहानी में बहुत विस्तृत विश्लेषण की गुंजाइश नहीं होती। कहानी-लेखक का उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्य-जीवन को चित्रित करना नहीं, बरन् उसके चरित्र के एक अंग-मात्र को दिखाना होता है।

नये आलोचकों के मत से इधर कहानी की कारीगरीवाले दृष्टिकोण में थोड़ा और परिवर्तन हुआ है। अब प्रतिभा की अपेक्षा चतुरता और कारीगरी का मूल्य ज्यादा आँका जाने लगा है। इसका नतीजा यह हुआ कि उन्नीसवीं शताब्दी तथा बीसवीं शताब्दी के आरम्भ-काल के लेखकों की लिखी हुई अत्यन्त श्रेष्ठ कहानियों को भी कहानी-कला की दृष्टि से फीका समझा जाने लगा है।

“उन्नीसवीं शताब्दी के श्रेष्ठ कहानी-लेखक अपनी रचनाओं में मनोरंजकता, रहस्यमय कथानक, मानव-हृदय का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, गहरे यथार्थवाद और अनोखी सूझों का समावेश करके कहानियों के क्षेत्र में यथेष्ट सफलता प्राप्त कर लेते थे। परन्तु कहानी-कला के वर्तमान आलोचकों की राय में इन सारी बातों की महत्ता बहुत कम रह गयी है। इन चीजों को व्यर्थ या निस्तार तो आज का समालोचक भी नहीं कहता, परन्तु अब यह कहानी के कलेवर को उसकी आत्मा से भी अधिक महत्त्व देने लगा है।” (चन्द्रगुप्त विद्यालंकार)

परन्तु आज के समालोचक का यह मत केवल सामयिक नवसर्जन-मनोवृत्ति का परिणाम है। इस युग में सबको सब समय कुछ नया गढ़ने का पागलपन प्राप्त किये हुए है। कोई आश्चर्य नहीं कि साहित्य के क्षेत्र में इस मनोवृत्ति ने प्रतिभा को कारीगरी के सामने गौण बना दिया है। सही बात, जैसा कि चन्द्रगुप्त विद्यालंकारजी ने कहा, यह है कि प्रतिभा नयी-नयी कारीगरियों को जन्म देती है; वह सदा प्रधान रहेगी।

62. उपन्यास हो या कहानी, उसकी आलोचना करते समय हम एक बात भूल नहीं सकते। वह यह कि उपन्यास या कहानी, और कुछ हो या न हो, एक कहानी या कथा जरूर है। कहानी या कथा में जो बातें आवश्यक हैं वे उनमें अवश्य होनी चाहिए। कोई उपन्यास (या छोटी कहानी) सफल है या नहीं, इस बात की प्रथम कसौटी यह है कि कहानी कहनेवाले ने कहानी ठीक-ठीक सुनायी है या नहीं—अनावश्यक बातों को तूल तो नहीं दिया है, जहाँ-जहाँ कहानी अधिक समस्पर्शी हो सकती थी वहाँ-वहाँ उसने उचित रीति से सम्हाला है या नहीं, छोटी-छोटी बातों में ही उलझकर तो नहीं रह गया, प्रसंगवश आयी हुई घटना का

अधिक वर्णन तो नहीं करने लगा जिससे पाठक का जो ही ऊब जाय, और सी बात की एक बात यह है कि वह शुरू से अन्त तक सुननेवाले की उत्सुकता जाग्रत रखने में नाकामयाब तो नहीं रहा। कहानीपन इस साहित्य की प्रथम शर्त है।

सभी कहानी नहीं कह सकते, कुछ लोगों को यह गुण विधाता की ओर से मिला होता है। असल में वे ही लोग अच्छे उपन्यास-लेखक हो सकते हैं जो कहानी-पन के जानकार हैं और शुरू से अन्त तक श्रोता की उत्सुकता बनाये रखने की कला के उस्ताद हैं।

63. कोई भी कहानी हो—यहाँ 'कहानी' नामक साहित्यिक रचना से मत-लब नहीं है, बल्कि लोकप्रचलित मामूली अर्थ में व्यवहार हो रहा है—उसमें छः बातें जरूरी हैं:

(1) वह कुछ प्राणियों के जीवन की घटना होती है; (2) इन लोगों का सम्बन्ध कुछ घटनाओं या व्यापारों से रहता है; (3) जिनके जीवन की कथा सुनायी जा रही है वे आपस में, और कभी खुद अपने से भी, बातचीत जरूर करते हैं; (4) कथा की घटना किसी-न-किसी स्थान और किसी-न-किसी काल में जरूर घटती है; (5) फिर कहनेवाले का अपना कोई-न-कोई ढंग जरूर रहता है। कोई भी कहानी हो ये पाँच बातें उसमें रहती हैं, यह तय है।

एक छठी बात भी है जो आजकल उपन्यास में प्रधान हो उठी है। पुराने जमाने में सब समय इसका रहना जरूरी नहीं समझा जाता था। यह (6) छठी बात है उद्देश्य। उपन्यास में जो छः बातें रहती हैं, उन्हें शास्त्रीय भाषा में क्रमशः (1) पात्र, (2) कथा-वस्तु, (3) कथोपकथन, (4) देशकाल, (5) शैली, और (6) उद्देश्य कहते हैं।

उपन्यास के इन तत्त्वों में से कभी-कभी एक या दो तत्त्व प्रधान हो जाते हैं। उनकी प्रधानता के अनुसार उपन्यासों के भिन्न भेद हो जाते हैं। उदाहरण के लिए, जिन उपन्यासों में पात्रों की प्रधानता होती है वे चरित्रप्रधान और जिनमें घटना की प्रधानता होती है उन्हें घटनाप्रधान उपन्यास कहते हैं। अन्यान्य बातों की प्रधानता भी उनके नाम पर ही प्रसिद्ध होती है। यदि हम तत्त्वों पर ध्यान देकर विचार करें तो मालूम होगा कि घटना इन सबसे स्थूल वस्तु है और उद्देश्य सबसे सूक्ष्म। इन बातों का अलग-अलग सुन्दर निर्वाह उपन्यासकार का आवश्यक गुण है, परन्तु इन सबके सामंजस्य से ही उपन्यास की कथा मनोहर होती है। इनके उचित सन्निवेश से ही उपन्यास का रसास्वाद सुकर होता है।

64. कथा-वस्तु का ठोस और सुसम्बद्ध होना परम आवश्यक है। कथा की गति को अग्रसर करने के लिए और उसके पात्रों की मनोवृत्ति को स्पष्ट करने के लिए जितना आवश्यक है उससे कुछ भी अधिक होने से घटनागत औचित्य नष्ट हो जाता है। उद्देश्य-विशेष की सिद्धि के लिए लेखक कभी-कभी ऐसी घटनाओं की योजना करता है जो कथा-वस्तु के ठोसपन की दृष्टि से एकदम अनावश्यक और अप्राप्तमिक होती हैं। 'प्रेमाश्रम' में सनातन धर्म-सभा का भड़कीला अधिवेशन

कोई बहुत आवश्यक नहीं था, वह तो सिर्फ जमींदारी-प्रथा की कसक-रेखा को धीरे-धीरे मिटा देने के उद्देश्य से निर्यात गया था। उसको निर्यात देने से मूल नया ना कोई विशेष नुकसान नहीं होता। परन्तु लेखक को जमींदारी-प्रथा और किसानों के श्रम को कुछ मिट्टी करने का मांह था और वे इन सभी प्रसंगों को छोड़ नहीं सके।

मूल कथा को उज्ज्वल रूप में प्रत्यक्ष कराने के लिए कभी-कभी ग्रन्थकार ध्यान्तर घटनाओं की सृष्टि करता है। वे ध्यान्तर घटनाएँ दो प्रकार से मूलकथा को उज्ज्वल और गतिशील बनाती हैं (1) सहायक के रूप में या (2) विरोधी के रूप में। सुनील और वालिका का भगवा 'रामायण' की मूल कथा को ध्यान्तर करने में सहायक है, परन्तु 'गोदान' में होगी की कहानी के साथ रामसाहब आदि उच्चतर वर्ग के लोगों का जो समानान्तर घटना-प्रवाह चलाया गया है, यह इस-निष्ठ कि किसान के जीवन को उनके एकदम प्रतिकूल जीवन की पृष्ठभूमि में रखकर धीरे-धीरे उज्ज्वल रूप में दिखाया जा सके।

घटनागत औचित्य का नकारा जा है कि ध्यान्तर घटनाएँ इस प्रकार मूल घटना के साथ जुन दी जायें कि पाठक को कही भी सन्देह न होने पाये कि वह दूसरी कथा भी पढ़ रहा है। 'रंगभूमि' एक तरफ़ गुरुदास आदि ग्रामीण पात्रों की कहानी है और दूसरी तरफ़ राजें और रईमों की। परन्तु लेखक ने बड़ी मुस्तैदी से दोनों कथा-वस्तुओं को एक-दूसरे से उलझा दिया है। 'गोदान' की कथा-वस्तु में इतनी सफाई नहीं है। इस प्रकार यद्यपि उद्देश्य की सिद्धि के लिए लेखक को बहुत-कुछ करने का साधन और अधिकार प्राप्त है, परन्तु घटनागत औचित्य का निर्वाह भी कम जवाबदेही का काम नहीं है।

65 औचित्य उपन्यास की जान है। औचित्य का अभाव सर्वत्र खटकता है, पर उपन्यास में उसका अभाव तो बहुत अधिक खटकनेवाला होता है। पात्रों के चरित्र-चित्रण में, उनकी वस्तुचिंत में, उनके व्यवहारकारों के वर्णन में, उनकी रीति-नीति के उपस्थापन में सर्वत्र औचित्य की आवश्यकता होती है। सर्वत्र यह आवश्यक है कि उपन्यासकार पूरी ईमानदारी और सच्चाई से काम ले। इन सब बातों में देश, काल और पात्र के ज्ञान की आवश्यकता रहती है। ऐतिहासिक उपन्यास लिखनेवाला लेखक उस काल के वातावरण से बंधा होता है। वह कोई भी ऐसी बात अगर लिख दे, जो उस जमाने में सम्भव नहीं थी तो बात खटक जायगी और सहृदय पाठक के रसास्वाद में बाधा उपस्थित होगी।

एक प्रसिद्ध उपन्यासकार ने पठानकाल की एक घटना को आश्रय करके उपन्यास लिखा है। उसमें अमरूद के पेड़ों का वर्णन है। यह बात काल-विरुद्ध है; क्योंकि अमरूद का पेड़ पोर्तुगीजों का ले आया हुआ है। उनसे पहले वह इस देश में था ही नहीं। उपन्यास का एक पात्र खाट पर लेटे-लेटे पुस्तक पढ़ता है, यह भी काल-विरुद्ध बात है। उन दिनों न तो छापे की कल के कारण आधुनिक ढंग के उपन्यास ही थे, न पुठोवाली पुस्तकें ही थी, और न लेटे-लेटे पढ़ने की प्रथा ही

थी। उन दिनों खुले पत्रों की पुस्तकों का ही प्रचलन अधिक था। इसी प्रकार देश-विरुद्ध बातें भी खटकनेवाली होती है।

एक लेखक ने उत्तर-भारत के नगरोद्यान के वर्णन-प्रसंग में वसन्त-ऋतु में शोफालिका-पुष्पो का वर्णन किया है। दक्षिण-भारत में तो सुना है, वसन्त में शोफालिका खिलती है, पर उत्तर-भारत में यह बात साधारणतः नहीं दिखती। पात्रगत औचित्य के निर्वाह में प्रायः प्रमाद का परिचय पाया जाता है। कभी-कभी बड़े-बड़े सम्राटों के मुँह से ऐसी बातें कहलवायी जाती हैं जो न उनकी पद-मर्यादा के उपयुक्त होती हैं, और न चरित्र-विकास के। इस औचित्य-निर्वाह के लिए परम आवश्यक है कि उपन्यास-लेखक अपने देश और काल का पूरा जानकार हो, और पात्रों के चरित्र-विकास का समझनेवाला हो। वह जो कुछ कहे, उसका देखा-जाँचा और अनुभव किया हुआ हो। ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक की ईमानदारी की भी यह कसीटी है।

कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक प्राचीन काल की बातों को स्वयं कैसे देख सकता है। उत्तर यह है कि ऐतिहासिक लेखक का वक्तव्य इतिहास की उत्तम जानकारी तथा उस युग की प्रामाणिक पुस्तकों, मुद्राओं और शिलालेखों के आधार पर जाँची हुई होनी चाहिए। ऐतिहासिक उपन्यास का लेखक मृत घटनाओं और अर्द्धज्ञान या नाममात्र से परिचित व्यक्तियों के काल में प्राण-संचार करता है। कल्पना उसका प्रधान अस्त्र है। उस पर कल्पना के साथ उसकी जानकारी का सामंजस्य होना चाहिए। अगर उसकी कल्पना के पोषक प्रमाण प्रामाणिक नहीं हुए तो रसास्वाद में पद-पद पर बाधा पहुँचेगी। इस प्रकार विषयगत औचित्य और विषयगत ईमानदारी उपन्यास की जान है। ये ही लेखक पर पाठक का विश्वास स्थिर करते हैं। जो उपन्यास-लेखक पाठक का विश्वास नहीं अर्जन करता, वह कभी सफल नहीं हो सकता।

लेखक की ईमानदारी का एक उत्तम उदाहरण सुभद्राकुमारी चौहान की कहानियों के स्त्री-पात्र है। इनकी कहानियाँ बहुधा—विशेषकर शिक्षित बहुधा—के दुःखपूर्ण जीवन को लेकर लिखी गयी हैं। उन्होंने किताबी ज्ञान के आधार पर या सुनी-सुनायी बातों का आश्रय करके कहानियाँ नहीं लिखी, बल्कि अपने अनुभवों को ही कहानी के रूप में रूपान्तरित कर दिया है। यही कारण है कि उनके स्त्री-पात्रों का चरित्र-चित्रण अत्यन्त मार्मिक और स्वाभाविक हुआ है। उनसे परिचय पाकर हम सजीव प्राणियों के संसर्ग में आते हैं, जो अपने जीवन के उन पहलुओं से हमारा परिचय कराते हैं, जिन्हें हम बहुत कम जानते हैं। उस ईमानदारी के कारण ही उनके पात्र इतने प्रभावशाली हो सके हैं।

66. उपन्यासकार के पात्रों की सजीवता और स्वाभाविकता सदा अपेक्षित है। पाठकों को उनके संसर्ग में आते समय यह विश्वास बना रहना चाहिए कि वे सत्य हैं, कपोल-कल्पित नहीं। प्रेमचन्द को 'कल्पना के गढ़े हुए आदमियों में' विश्वास नहीं था। उन्होंने लिखा है कि इन गढ़े हुए पात्रों के कार्यों और विचारों से

हम प्रभावित नहीं होते। हमें इसका निश्चय हो जाना चाहिए कि लेखक ने जो सृष्टि की है वह प्रत्यक्ष अनुभवों के आधार पर की गयी है, या अपने पात्रों की जवान से वह खुद बोल रहा है। इसीलिए कुछ समालोचकों ने साहित्य को लेखक का जीवन-चरित्र कहा है। आजकल का लेखक कहानी लिखता है, पर वास्तविकता का ध्यान रखते हुए; मूर्ति बनाता है, पर ऐसी जिसमें सजीवता हो; वह मानव-प्रकृति का सूक्ष्म दृष्टि से अवलोकन करता है, मनोविज्ञान का अध्ययन करता है और इस बात का प्रयत्न करता है कि उसके पात्र हर हालत में और हर मौके पर इस प्रकार आचरण करें जैसे रक्त-मांस का मनुष्य करता है।

पात्रों का चारित्रिक विकास स्वाभाविक होना चाहिए। साधारणतः दो तरह से उपन्यास-लेखक अपने पात्रों के चरित्र का विकास करता है : (1) घटनाओं से टक्कर खिलाकर, और (2) पात्र के भीतर के स्वाभाविक अंकुर के विशेष गुण को निमित्त बनाकर (दे. 87)। प्रथम को बाह्य उपकरणमूलक विकास कहते हैं और दूसरे को आन्तरिक उपकरणमूलक। दूसरे प्रकार का विकास ही स्वाभाविक और हृदयग्राही होता है। घटिया थैनी के लेखक प्रायः इस विषय में असफल सिद्ध होते हैं। उपन्यास का नायक ही जब समस्त घटनाओं में योग स्थापित कर रहा हो और उन घटनाओं का आपस में कोई सम्बन्ध न हो तो ऐसे कथानक को शिथिल कथानक कहते हैं; परन्तु यदि घटनाएँ जीवन्त रूप में एक दूसरे से गुंथी हों तो उस कथानक को संग्रथित कहते हैं।

67. कुछ उपन्यासकार आत्म-कथा की शैली पर उपन्यास लिखते हैं, कुछ डायरी के रूप में, कुछ चिट्ठियों के रूप में, कुछ बातचीत के रूप में और कुछ पूर्वा-पर रूप में कहानी को कह जाने के रूप में। सर्वत्र औचित्य का ध्यान रखना आवश्यक है। आत्म-कथा या डायरी के रूप में लिखनेवाले पर केवल नायक की जानी हुई बातों के सहारे उपन्यास-गत औत्सुक्य बनाये रखने तथा रस-परिपाक कराने की जिम्मेदारी होती है। उसे कथा-प्रवाह के बढ़ाव के लिए बड़ी सावधानी से ऐसी नयी-नयी घटनाओं का उल्लेख करना पड़ता है, जो पाठक की जानकारी में सम्भव हों। चिट्ठियों और बातचीत के रूप में लिखे गये उपन्यासों में लेखक को कुछ अधिक सुविधा प्राप्त होती है, पर बन्धन वहाँ भी होता है। सबसे सहज शैली है उपन्यासकार का सर्वज्ञ बन जाना। दुनिया के बड़े-बड़े उपन्यासकारों ने अधिक-तर इसी शैली को अपनाया है। उपन्यासकार वहाँ सब जानता है—पात्र के भीतर क्या घट रहा है, उसके सम्पर्क में आनेवाले क्या और कितना समझ रहे हैं, बाहर क्या घट रहा है इत्यादि सभी बातें उसे मालूम होती हैं। परन्तु सर्वज्ञता की जवाबदेही के कारण उसका कार्य बड़ा कठिन होता है। जो शैली सबसे सहज है उसमें औचित्य का निर्वाह सबसे कठिन है।

68. अपने उद्देश्य को सिद्ध करने के लिए लेखक सारी घटनाओं का सन्निवेश करता है, पात्रों के चरित्रों को अभीष्ट दिशा में विकसित होने देता है, उनमें बातचीत कराता है और शैली-विशेष का आश्रय लेता है। कभी-कभी वह जिस

उद्देश्य को लेकर लिखने बैठता है, अन्त तक सिद्ध नहीं होता। 'प्रेमाश्रम' में लेखक का उद्देश्य प्रेम और भ्रातृ-भाव के महान् आदर्श को अंकित करना जान पड़ता है। अन्यकार ने इसी उद्देश्य से कहानी का भित्तिस्थापन किया था और चरित्रों की योजना की थी, पर अन्त तक जाकर यह उद्देश्य दब गया है और एक दूसरा प्रति-पाद्य प्रबल हो गया है। यह दूसरा उद्देश्य है जमींदारी-प्रथा की अनिष्टकारिता। लेखक का भावात्मक आदर्श गौण हो गया है और अभावात्मक आदर्श प्रधान।

69. उपन्यास के भिन्न-भिन्न तत्त्वों का अलग-अलग और मिलाकर भी किया हुआ सूक्ष्म चित्रण और सफलतापूर्वक निर्वाह ही उपन्यास को बड़ा नहीं बना देता, बड़ा बनाती है उद्देश्य की महत्ता और उसकी सफल सिद्धि। सब तत्त्व मिलकर पाठक के ऊपर जिस प्रभाव की सृष्टि करते हैं, उस प्रभाव के माप पर ही उपन्यास का महत्त्व निर्भर है। घटना, पात्र, कथोपकथन और शैली आदि का सफल निर्वाह उस प्रभाव की अपेक्षा में ही उत्तम हो सकता है। कई उपन्यास-लेखकों की कृतियों में इन तत्त्वों का जोरदार सन्निवेश है, फिर भी उनसे पाठक के चित्त पर अच्छा प्रभाव नहीं पड़ता। वे मानव-जीवन की सहाय और गन्दगी को मोहक बनाकर रखते हैं और इस प्रकार पाठक को एक प्रकार की गन्दगी शराब पिलाकर मोहग्रस्त कर देते हैं। यह वस्तु कभी बड़ी नहीं हो सकती। भोजन की उत्तमता की कसौटी केवल परिपाक, सुगन्धि और द्रव्यों का सन्निवेश मात्र नहीं, और न खूब सुस्वादु होना ही उसकी कसौटी है। भोजन अच्छा वह है, जो इन सारे गुणों के साथ-ही-साथ मनुष्य को स्वस्थ और सबल बनाये। जो भोजन परिणाम में मोहग्रस्त कर देता है या रोगी बना देता है या मृत्यु का शिकार बना देता है, उसे अच्छा-भोजन नहीं कह सकते। बुरे प्रभाववाला उपन्यास भी ऐसा ही है। मानव-जीवन की गन्दगियों को मोहक और आकर्षक करके चित्रण करने-वाले उपन्यास विपाक्त भोजन के समान घातक है। सुप्रसिद्ध पत्रकार पं. बनारसी-दास चतुर्वेदी ने ऐसे उपन्यासों को 'घासलेटी साहित्य' नाम दे रखा है।

70. प्रश्न हो सकता है उद्देश्य की महत्ता की परख क्या है। मनुष्य का चरित्र जिस रूप में आज परिणत हुआ है उसके कई कारण हैं। नाना मनीषियों ने इसे नाना रूप में समझने-समझाने की चेष्टा की है। अपने विशेष दृष्टिकोण का समर्थन तब तक नहीं किया जा सकता जब तक पूर्ववर्ती दृष्टिकोण से उसकी श्रेष्ठता न प्रमाणित कर ली जाय। इस प्रकार पूर्वमत को निरस्त करके नये मत के स्थापित करने का नियम है। उपन्यास-लेखक दार्शनिक पण्डित के इस नियम को नहीं मानता; पर जीवन के प्रति उसका जो विशेष दृष्टिकोण है उसे वह कौशलपूर्ण ढंग से स्थापित करते समय उस विशेष दृष्टिकोण के प्रति उपेक्षा का भाव पैदा कर देता है जो उसका अभिप्रेत नहीं है। इस कार्य को वह बड़ी सावधानी से करता है। हिन्दी में प्रेमचन्दजी इस कला के उस्ताद थे। उनकी कहानियों में जीवन को समझने की अनेक दृष्टियाँ मिलेंगी। अपने जीवन में उन्होंने मानव-जीवन को समझने के लिए दृष्टिकोण बदले भी हैं, पर पुरानी दृष्टि-

की गलती दिखाने के बाद ही। 'कफ़न' नामक कहानी इस बात का एक उत्तम उदाहरण है। उसके पढ़ने से जीवन की व्याख्या करनेवाले अनेक मत निस्सार प्रतीत होते हैं। जान पड़ता है कि लेखक ने उन व्याख्याओं को सामने रखकर ही कहानी लिखी है।

धार्मिक व्याख्या यह है कि भगवान् संसार को एक सामंजस्यपूर्ण व्यवस्था में रखने के लिए सदा प्रयत्नशील हैं। जो कोई भी जीव, जहाँ-कहीं भी, जिस-किसी रूप में दिख रहा है, वह उसी रूप में वहाँ आने को बाध्य था। सब-कुछ किसी अदृष्ट शक्ति द्वारा पूर्व निर्णीत है—पाप और पुण्य, धर्म और कर्म, ऊँच और नीच—सब। दूसरी एक व्याख्या एक प्रकार के नास्तिकों की है। प्रसिद्ध फ्रेंच पण्डित टेन इस मत का पोषक बताया जाता है कि जो कुछ भी, जहाँ-कहीं भी, जिस-किसी रूप में दिख रहा है वह तीन कारणों से हुआ है—जातिगत विशेषता के कारण, भौगोलिक, सामाजिक आदि परिस्थितियों के कारण और ऐतिहासिक परम्परा के भीतर से आने के कारण (दे. 12-13)। इन तीनों बातों को अलग-अलग एकमात्र कारण मानकर भी जीवन की व्याख्या की गयी है। एक प्रकार के पण्डित हैं जो स्वीकार करते हैं कि भौगोलिक परिस्थिति ही हमारे समस्त विधि-निषेध, आचार-विचार और दर्शन-काव्य के मूल में हैं। एक दूसरे पण्डित समस्त सद्गुणों और असद्गुणों के कारण आर्थिक परिस्थितियों में खोजते हैं। उनके मत से आर्थिक सुविधा या असुविधा ही सामाजिक, धार्मिक और मानसिक विधान-शृंखला के वास्तविक मूल है। 'कफ़न' में इस दृष्टिकोण की ही प्रधानता है। धार्मिक और सामाजिक दृष्टिकोण की प्रधानता इस कहानी में कुछ इस प्रकार उपस्थित की गयी है कि मध्यमवर्ग की बहु-विधोपित करणा और प्रेम की कोमल भावनाओं का कोमलपन अत्यन्त खोखला होकर प्रकट हुआ है।

उत्तम लेखक समाज की जटिलताओं की तह में जाकर उसे समझता है और वहीं से अपनी विशेष दृष्टि पाता है। यदि कोई लेखक केवल परम्परागत रुढ़ियों को—सत् और असत् की निर्धारित सीमाओं को—बिना विचारे ही उपन्यास या कहानी लिखने बैठता है तो वह बड़ी कृति नहीं दे सकता। उसे हमेशा जटिलताओं की चीरकर भीतर देखने का श्रत लेना पड़ता है। ऐसा करने के बाद यदि वह रुढ़ियों को ही सत्य समझे तो कोई हर्ज नहीं, परन्तु सचाई उसकी अपनी भाँति देखो होनी चाहिए। इसके बिना वह बड़ी कृति नहीं पैदा कर सकता। साधारण पाठक भी इस कसीटी पर उपन्यास-लेखक के उद्देश्य और जीवन के प्रति उसकी विवेक दृष्टि-भंगी की महत्ता समझ सकता है।

71. घंपने उद्देश्य की सिद्धि के लिए सभी लेखक अपनी तरफ से काट-छाँट और कमी-बेसी करके मानव-चरित्र को हमारे सामने रखते हैं। बात यह है कि कोई कितना भी व्योरेवार जीवन को उपस्थापित करने का यत्न क्यों न करे, उसे बहुत-सी बातें छोड़नी ही पड़ेंगी। किन्नी आदमी के जीवन में एक दिन में जितने प्रयत्न और घेष्टाएँ होंगी वे उनकी लिपि-बद्ध करने में पोथा तैयार हो

सकता है। इसलिए लेखक अपने विशेष उद्देश्य की सिद्धि के लिए और कथा को प्रवाहशील तथा मनोरंजक बनाये रखने के लिए जितना भी आवश्यक है, उतना ही ग्रंथ लिपिवद्ध करता है, बाकी जो तुच्छ है, जो अनायास-ग्राह्य है, जो उवा देनेवाली है, और जो अनावश्यक है, उन्हें छोड़ देता है। प्रश्न किया गया है कि क्या ऐसा करने का उसे अधिकार है !

एक श्रेणी के साहित्यिक हैं जो चरित्रों में काट-छाँट और सजाव-बनाव को दोष समझते हैं। ये लोग यथार्थवादी कहलाते हैं। ये लोग मानव-चरित्र को उसके नग्न रूप में—अर्थात् उसे बनाये-सजाये बिना—जैसा है वैसा ही रूप रख देने के पक्षपाती हैं। उनके चरित्रों का प्रभाव पाठक पर बुरा पड़ेगा या भला, इसकी वे परवाह नहीं करते। उनके चरित्र अपने जीवन की कमजोरियाँ और मजबूतियाँ, दोष और गुण, अमृत और विष दिखाते हुए अपनी जीवन-सीला समाप्त कर देते हैं। संसार में स्पष्ट ही दिखता है कि सब समय सत्कर्मों का फल शुभ ही नहीं होता और असत् कर्मों का फल अशुभ ही नहीं होता, इसलिए इन यथार्थवादी साहित्यिकों के चरित्र अच्छा काम करके भी ठोकरें खाते रहते हैं, और अपमानित-साक्षित होते रहते हैं। अपने अनुभवों के बल पर यथार्थवादी ने देखा है कि संसार में बुरे चरित्रों की ही अधिकता है और अच्छे-से-अच्छे समझे जानेवाले चरित्र में भी दाग होता है। इसलिए यथार्थवाद मनुष्य के चरित्र को उसके नग्न रूप में उपस्थित करता है। प्रेमचन्द ने यथार्थवादी के इन गुणों को ध्यान में रखकर यह निष्कर्ष निकाला था कि यथार्थवाद हमें निराशावादी बना देता है। वह हमारी विषमताओं और खामियों का नंगा प्रदर्शन है। वह मानव-चरित्र पर से हमारा विश्वास उठा देता है और पाठक को ऐसा बना देता है कि उनको चारों ओर बुराई-ही-बुराई दिखायी देने लगती है। परन्तु उन्हें भी इसमें सन्देह नहीं कि समाज को कुप्रथा को दिखाने के लिए यथार्थवाद अत्यन्त उपयुक्त है; क्योंकि इसके बिना बहुत सम्भव है कि हम उस बुराई को दिखाने के लिए व्यत्युक्ति से काम ले और चित्र को उससे कहीं काला दिखायें, जितना कि वह वास्तव में है, लेकिन जब वह दुर्बलताओं के चित्रण में शिष्टता की सीमा लाँघ जाता है, तब आपत्ति-जनक हो जाता है।

दूसरा दल आदर्शवादी कहलाता है। वह ऐसे चरित्रों की सृष्टि करना पसन्द करता है जो दुनिया को कमजोरियों से ऊपर होते हैं, जो प्रलोभनों से डिगते नहीं और जिनकी सरलता दुनियादारी और कूट-बुद्धि से हारकर भी पाठक को उन्नत बनाती है। आदर्शवादी यह नहीं मानता कि मनुष्य में छोटा अहंभाव है, जो उसे आहार, निद्रा आदि पशु-सामान्य प्रवृत्तियों की गुलामी करने को ही प्रेरित करता है, या जो सारी दुनिया को वंचित करके अपने को सम्पन्न बनाने में रस पाता है, वही वास्तव या यथार्थ है। उसके मत से मनुष्य का सच्चा मनुष्यत्व उसका आत्मत्याग है, सत्यनिष्ठा है, कर्तव्यपरायणता है, और इसी को वह बड़ा करके चित्रित करता है। वह कठिन-से-कठिन कष्ट की हालत में भी अपने आदर्श पात्र

के चेहरे पर शिकन नहीं पड़ने देता ।

72. यथार्थवाद के साथ रोमांस की भी तुलना की जाती है। 'रोमांस' शब्द अंग्रेजी का है। साहित्य में इसका प्रयोग दीर्घकाल से होता रहा है, इसलिए इस शब्द से जो कुछ समझा जाता है उसमें बहुत परिवर्तन भी होता रहा है। साधारणतः रोमांस उन साहस और प्रेम-मूलक कथाओं को कहा जाता है जो भारतीय साहित्य में गद्यकाव्य की श्रेणी में आते हैं (दे. 79.) । यही कारण है कि अंग्रेज पण्डितों ने 'कादम्बरी', 'दशकुमार-चरित' आदि को भारतीय रोमांस कहा है। रोमांस में कल्पना का प्राबल्य होता है और उसमें एक ऐसे वातावरण का निर्माण किया जाता है, जो इस वास्तविक दुनिया की जटिलताओं से मुक्त रहता है पर जहाँ मनुष्य के मनोराग बैसे होते हैं, जो इस दुनिया के होते हैं।

वस्तुतः रोमांस का वातावरण काव्यमय होता है और उसमें कल्पना और भावावेग का प्राधान्य होता है। यथार्थवाद के यह ठीक विरुद्ध दिशा में जाता है। आदर्शवाद के साथ यथार्थवाद का अन्तर उद्देश्यगत है, परन्तु रोमांस के साथ-उसका विरोध प्रकृति-गत है। किसी पश्चिमी पण्डित ने रोमांस के मूल में जो सत्य है उसकी तुलना काव्यगत सत्य से की है। यथार्थवाद तथ्य-जगत् के बाहर की चिन्ता नहीं करता। रोमांस मनुष्य के चित्त की उस वास्तविक मनोवाञ्छा से उत्पन्न है जो चिरन्तन है और सत्य है। काव्यगत सत्य ही रोमांस का भी सत्य है, क्योंकि रोमांस वस्तुतः गद्यकाव्य है।

72 क. भारतवर्ष के साहित्यिक इतिहास में एक समय आया है जब रोमांस की मनोवृत्ति प्रबल रूप में प्रकट हुई थी :

सातवीं-आठवीं शताब्दी से इस देश में ऐतिहासिक व्यक्तियों के नाम पर काव्य लिखने की प्रथा खूब चली। इन्हीं दिनों ईरान के साहित्य में भी इस प्रथा का प्रवेश हुआ। इस काल में उत्तर-पश्चिमी सीमान्त से बहुत-सी जातियों का प्रवेश इस देश में होता रहा। वे राज्य-स्थापन करने में भी समर्थ हुईं। पता नहीं कि उन जातियों की स्वदेशी प्रथा की क्या-क्या बातें इस देश में चली। साहित्य में नये-नये काव्य-रूपों का प्रवेश इस काल में हुआ अवश्य। सम्भवतः ऐतिहासिक पुरुषों के नाम पर काव्य लिखने या लिखाने का चलन भी उनके संसर्ग का फल ही। परन्तु भारतीय कवियों ने ऐतिहासिक नाम-भर लिया, शौली उनकी वही पुरानी रही जिसमें काव्य-निर्माण की ओर अधिक ध्यान था, विवरण-संग्रह की ओर कम; कल्पनाविलास का अधिक मान था, तथ्यनिरूपण का कम; सम्भावनाओं की ओर अधिक रुचि थी, घटनाओं की ओर कम; उल्लसित आनन्द की ओर अधिक झुकाव था, विलसित तथ्यावली की ओर कम। इस प्रकार इतिहास को कल्पना के हाथों परास्त होना पड़ा। ऐतिहासिक तथ्य इन काव्यों में कल्पना को उकसा देने के साधन मान लिये गये हैं। राजा का विवाह, शत्रु-विजय, जल-फौड़ा, शैल-वन-विहार, दोला-विलास, नृत्य-मान-प्रीति— ये सब बातें ही प्रमुख हो उठी हैं। बाद में क्रमशः इतिहास का अंग कम होता गया और सम्भावनाओं का जोर बढ़ता

गया। राजा के शत्रु होते हैं, उनसे युद्ध होता है। इतिहास की दृष्टि में एक युद्ध हुआ, और भी तो हो सकते थे। कवि सम्भावना को देखेगा। राजा के एकाधिक विवाह होते थे। यह तथ्य अनेकों विवाहों की सम्भावना उत्पन्न करता है, जल-क्रीड़ा और वन-विहार की सम्भावना की ओर संकेत करता है और कवि को अपनी कल्पना के पंख खोल देने का अवसर देता है। उत्तरकाल के ऐतिहासिक काल्पनिकताओं में इसकी भरमार है। ऐतिहासिक विद्वान् के लिए सगति मिलाना कठिन हो जाता है।

वस्तुतः इस देश की साहित्यिक परम्परा में इतिहास को ठीक आधुनिक अर्थ में कभी नहीं लिया गया। बराबर ही ऐतिहासिक व्यक्ति को पौराणिक या काल्पनिक कथा-नायक जैसा बना देने की प्रवृत्ति रही है। कुछ में दैवी शक्ति का आरोप करके पौराणिक बना दिया गया है—जैसे राम, बुद्ध, कृष्ण आदि—और कुछ में काल्पनिक रोमांस का आरोप करके निजन्धरी कथाओं का आश्रय बना दिया गया है—जैसे उदयन, विक्रमादित्य और हाल। जायसी के रतनसेन और रासो के पृथ्वीराज में तथ्य और कल्पना का—फैवर्स और फिक्शन का—अद्भुत योग हुआ है। कर्मफल की अनिवार्यता में, दुर्भाग्य और सौभाग्य की अद्भुत शक्ति में और मनुष्य के अपूर्व शक्तिभाण्डार होने में दृढ़ विश्वास ने इस देश के ऐतिहासिक तथ्यों को सदा काल्पनिक रंग में रंगा है। यही कारण है कि जब ऐतिहासिक व्यक्तियों का भी चरित्र लिखा जाने लगा तब भी इतिहास का कार्य नहीं हुआ। अन्त में रचनाएँ काव्य ही बन सकी, इतिहास नहीं। फिर भी निजन्धरी कथाओं से वे इस अर्थ में भिन्न थी कि उनमें बाह्य तथ्यात्मक जगत् से कुछ-न-कुछ योग आवश्यक रहता था, कभी-कभी मात्रा में कमी-बेशी तो हुआ करती थी पर योग रहता अवश्य था। निजन्धरी कथाएँ अपने-आपमें ही परिपूर्ण होती थी।

72 ख. जिस प्रकार भारतीय कवि काल्पनिक कथानकों में ऐसी घटनाओं को नहीं माने देता जो दुःख-परक विरोधों को उकसायें, उसी प्रकार वह ऐतिहासिक कथानकों में भी करता है। सिद्धान्ततः काव्य में उस वस्तु का माना भारतीय कवि उचित नहीं समझता जो तथ्य और मौखिकता की भावनाओं में विरोध उत्पन्न करे, दुःखोद्वेगक विषम परिस्थितियों—ट्रेजिक कट्टेडिक्शन—को मृष्टि करे; परन्तु वास्तव जीवन में ऐसी बातें होती ही रहती हैं। इसलिए इतिहासाश्रित काव्य में भी ऐसी बातें आयेंगी। बहुत कम कवियों ने ऐसी घटनाओं की उपेक्षा कर जाने की बुद्धि से अपने को मुक्त रखा है। यही कारण है कि इन ऐतिहासिक काव्यों के नायक को धीरोदात्त बनाने की प्रवृत्ति प्रबल हो गयी है; परन्तु वास्तविक जीवन के कर्तव्य-द्वन्द्व, आत्म-विरोध और आत्म-प्रतिरोध जैसी बातें उनमें नहीं आ पाती। ऐसी बातों के न माने से इतिहास का रस भी नहीं आ पाता और कथा-नायक कल्पित पात्र की कोटि में आ जाता है। फिर, जीवन में कभी हास्यो-द्वेगक अनमित स्वर भी मिल जाते हैं। सस्कृत-काव्य का कर्ता कुछ अधिक गम्भीर रहने में विश्वास करता है और ऐसे प्रसंगों को छोड़ जाता है। ऐसे प्रसंगों

को तो वह भरसक नहीं आने देना चाहता जहाँ कथा-नायक के नैतिक पतन की सूचना मिलने की आशका हो। यदि ऐसे प्रसंगों की वह अवतारणा भी करता है, तो घटनाओं और परिस्थितियों का ऐसा जाल तानता है जिसमें नायक का कर्तव्य उचित रूप में प्रतिभासित हो। सब मिलाकर ऐतिहासिक काव्य काल्पनिक निजन्धरी कथानको पर आश्रित काव्य से बहुत भिन्न नहीं होते। उनसे आप इतिहास के शोध की सामग्री संग्रह कर सकते हैं, पर इतिहास को नहीं पा सकते — इतिहास, जो जीवन्त मनुष्य के विकास की जीवन-कथा होता है, जो काल-प्रवाह से नित्य उद्घाटित होते रहनेवाली नव-नव घटनाओं और परिस्थितियों के भीतर से मनुष्य की विजय-यात्रा का चित्र उपस्थित करता है, और जो काल के परदे पर प्रतिफलित होनेवाले नये-नये दृश्यों को हमारे सामने सहज भाव से उद्घाटित करता रहता है। भारतीय कवि इतिहास-प्रसिद्ध पात्र को भी निजन्धरी कथानको की ऊँचाई तक ले जाना चाहता है। इस कार्य के लिए वह कुछ कथानक-रुद्धियों का प्रयोग करता है जो कथानक को अभिलपित दिशा में मोड़ देने के लिए दीर्घ-काल से प्रचलित हैं। इनसे कथानक में सरसता आती है और घटना-प्रवाह में एक प्रकार की लोच आ जाती है।

73. उपन्यासकार परिस्थितियों के सच्चे चित्रण से विमुख नहीं हो सकता, परन्तु उसका उद्देश्य केवल फोटोग्राफी नहीं है, वह कलाकार है। यथार्थवाद चित्र का सिर्फ एक पहलू है। केवल सच्चा जीवन-चित्रण भी अपना नैतिक सन्देश रखता ही है। परन्तु सच्चा चित्रण होना चाहिए। बहुत-से लेखक यथार्थवाद के नाम पर समाज की उन मन्दगियों का ही चित्रण करते हैं जो समग्र रूप का एक नगण्य भ्रंगमात्र है। यह यथार्थवाद नहीं हो सकता। यथार्थवाद भले की उपेक्षा करके घुरे के चित्रण को नहीं कहा जा सकता, फिर वह चित्रण कितना भी यथार्थ क्यों न हो। इसी प्रकार उस चीज को आदर्शवाद नहीं कह सकते जो केवल रुढ़ि-सम-पित सदाचार के उपदेश का नामान्तर है। उपन्यासकार का व्यक्तिगत उद्देश्य और मतवाद ठोस तथ्यों पर आधारित होता है। उसका प्रचारित नैतिक सन्देश इन तथ्यों से विच्छिन्न होकर कला के ऊँचे सिंहासन से च्युत हो जाता है। जिस प्रकार समग्र रूप से विच्छिन्न बुरादयाँ अपना मूल्य खो देती हैं, उसी प्रकार समग्र से विच्छिन्न भले-भले उपदेश भी फीके हो जाते हैं। उपन्यास का उपदेश भी काव्य के धर्म की भाँति व्यर्थ होना चाहिए। वाच्य होने से उसका मूल्य कम हो जाता है। दमीनिए प्रेमचन्दजी ने कहा है कि अच्छा उपन्यास वह है जहाँ यथार्थवाद और आदर्शवाद का उचित समन्वय हो।

74. केवल यथार्थ चित्रण उपन्यास या कहानी को महान् नहीं बनाता। हिन्दी की एक प्रमुख कवयित्री की कहानियाँ हमने पढ़ी हैं। उन कहानियों के खो-नाश बड़े ही गम्भीर और गंभीर थे। इन पात्रों में परिषय पाने के बाद मनुष्य बटन-मुद्र गोपने-समझने का व्यवहार पाता है। परन्तु फिर भी उनकी कहानियों में यथार्थ के प्रति निरर्थक एक नवारात्मक पूजा का भाव ही स्पष्ट दृष्टा है। पाठक

यह तो सोचता है कि समाज किस प्रकार स्त्रियों पर—विशेषकर शिक्षिता बहुओं पर—निर्दयता का व्यवहार कर रहा है, परन्तु उनके चरित्रों में कही भी वह भीतरी शक्ति या विद्रोह-भावना नहीं पायी जाती, जो समाज की इस निर्दयतापूर्ण व्यवस्था को अस्वीकार कर सके। कही भी वह मानसिक दृढ़ता नहीं पायी जाती, जो प्रतिकूल परिस्थितियों में भी दुःख पानेवाले को विजयी बना सके, जो स्वेच्छा-पूर्वक समाज की बलिबेदी पर बलिदान होने का प्रतिवाद कर सके। इसके विरुद्ध उनके चरित्र अत्यन्त निरुपाय-से होकर समाज की अग्नि-शिखा में अपने-आपको होम देते हैं, और चुपके से दुनिया की आँखों से ओझल हो जाते हैं।

सवाल यह नहीं है कि सचमुच ही ऐसा होता है या नहीं। सचमुच ही होता होगा। किन्तु सचमुच का बहुत-कुछ होना ही बड़ी बात नहीं है। एक जहाज तूफान में उलझता है। भयंकर संघर्ष के बाद डूब जाता है। हजारों आदमी 'हाय-हाय' करते हुए समुद्र के गर्भ में बैठ जाते हैं। इन मरनेवालों में जहाज का वह वीर कप्तान भी है जो अन्तिम क्षण तक अदम्य आशा और उत्साह लेकर अपनी सारी विद्या और बुद्धि के बल पर तूफान से जूझता रहा और निरुपाय यात्रियों को बचा लेने के लिए जान लड़ाता रहा। मरना कप्तान का भी सही है, और 'हाय-तोवा' मचानेवाले हजारों भीरु यात्रियों का भी सही है। दोनों सचमुच ही हुए हैं और दोनों ही यथार्थ हैं। परन्तु एक यथार्थ मनुष्य में आशा और विश्वास पैदा करता है और दूसरा यथार्थ निराशा और भीरता। कोई भी लेखक जब दुनिया के लाख-लाख मनुष्यों में से किसी एक को चुनकर अपने ग्रन्थ का नायक बनाता है तो वह चुनता ही है। चुनाव तो उसे करना पड़ेगा। तो फिर क्यों न ऐसे यथार्थ चरित्र चुने जायें जो यथार्थ में मनुष्य हो, मनुष्य की खाल ओढ़े हुए कीड़े-मकोड़े नहीं?

मेरे कहने का यह मतलब नहीं कि दुनिया के दुःख और भवसाद से आँख मूँद ली जाय। आँख मूँदनेवाला बड़ा लेखक नहीं हो सकता। परन्तु लेखक से यह आशा करना बिल्कुल असंगत नहीं है कि वह दुःख, भवसाद और कष्टों के भीतर से उस मनुष्य की सृष्टि करे जो पशुओं से विशेष है, जो परिस्थितियों से जूझकर ही अपना रास्ता साफ करता आया है, जो सत्य और कर्तव्य-निष्ठा के लिए किसी की स्तुति या निन्दा की बिल्कुल परवा नहीं करता। इन्हीं बातों से उपन्यास बढ़ा होता है, काव्य महान् होता है, कहानी सफल कही जाती है।

75. ऐसा करना असम्भव नहीं है। शिवरानी देवी की कहानियों को उदाहरण के रूप में लिया जा सकता है। 'आँसू की दो बूँदें' नामक कहानी इस विषय में पहले बतायी हुई कहानियों के विरोध में रखी जा सकती है। इस कहानी में नुरेग नामक युवक की बेवफाई कनक नामक लड़की के सर्वनाश का कारण नहीं हो जाती। कनक अपने लिए रास्ता खोज लेती है। यह रास्ता ग़लत था है। अगर उसका प्रेम नकारात्मक होता—अर्थात् उसमें लोभ की जगह विराग, फ्रांस के स्थान पर भय और धार्मिकता की जगह सन्देह, नामाजिकता के बदले एकान्तनिष्ठा

और संगमेच्छा की जगह ब्रीड़ा का उदय होता तो वह भी शायद आत्मघात कर लेती।

मनोविज्ञान के पण्डित मनुष्य के दो प्रकार के चरित्रों की बात बताते हैं : नकारात्मक या 'नेगेटिव' और धनात्मक या 'पॉजिटिव'। लोभ, क्रोध, आश्चर्य, सामाजिकता और संगमेच्छा धनात्मक गुण हैं और इनके स्थानों में क्रमशः विराग, भय, सन्देह, एकान्तनिष्ठा और ब्रीड़ा नकारात्मक। पहले विश्वास किया जाता था कि स्त्रियो में नकारात्मक गुण अधिक होते हैं और पुरुषों में धनात्मक गुण। आधुनिक काल के प्रयोगों से इस विश्वास को बहुत अधिक जोर देने योग्य नहीं समझा जा सकता। यह माना जाने लगा है कि प्रत्येक मनुष्य में इन दोनों प्रकार के गुणों का मिश्रण होता है। जिसमें धनात्मक गुण अधिक होते हैं उसी का चरित्र आशा और विश्वास का संचार कराता है।

वस्तुतः कोई भी लेखक एक व्यक्ति में केवल एक ही प्रकार के गुण दिखाकर आज के युग में पाठक का विश्वास-पात्र नहीं बना रह सकता, क्योंकि मनुष्य-चरित्र दोनों का मिश्रण है। मनोविज्ञान की प्रयोगशाला में यह बात सिद्ध हुई है कि कमजोर-चरित्र का आदमी जिस प्रकार के बलिष्ठ चरित्र के ससर्ग में आता है उसी प्रकार का हो जाता है। उपन्यास के जीवन्त और बलिष्ठ पात्र पाठकों के सहचर हैं। नाना विपत्तियों और कष्टों के भीतर से गुजरती हुई उनकी कर्तव्यनिष्ठा और सच्चा मनुष्यत्व पाठक को बल देता है, परन्तु उनकी इन्द्रियपरायणता, कूटबुद्धि और कुटिल कर्म पाठक को दुर्बल और निरुत्साह बना देते हैं। परिस्थितियों से आँख मूँदना आदर्शवाद नहीं है। वस्तुतः सच्चा आदर्शवादी सच्चा यथार्थवादी होता है, वह मनुष्य का मनुष्यत्व पहचानता है और प्राण-धर्म का रहस्य समझता है।

76. शायद यह बात सुनने में आश्चर्यजनक मालूम दे कि मानवता के सच्चे स्वरूप और प्राण-धर्म को पहचाननेवाला लेखक यदि चरित्र-चित्रण में छोटी-मोटी गलतियाँ भी करे तो भी वह बड़ी कृति दे सकता है। हम शुरू से ही इस प्रसंग में 'चित्रण' शब्द का व्यवहार करते आये हैं। यह शब्द चित्र बनाने की विद्या से लिया गया है; उपन्यास या कहानी के प्रसंग में इसका प्रयोग साक्षणिक है। उपन्यास या कहानी में हमें जो मानव-जीवन प्राप्त होता है उसे हम चित्र की भाँति प्रत्यक्ष देखते हैं। इसीलिए बार-बार साहित्य में इस शब्द का प्रयोग होता है। यदि ऊपर की बात को हम चित्र की भाषा में कहने का प्रयत्न करें तो वह कुछ इस प्रकार होगी—किसी मनुष्य के चित्र में यदि उसके हाथ-पैर ठीक-ठीक चित्रित न हों और फिर भी यदि आदमी का प्राण-धर्म ठीक-ठीक चित्रित किया जा सका हो, तो चित्र बड़ी कृति बन सकता है। ऊपर-ऊपर से यह कथन बड़ा विचित्र मालूम पड़ता है। आदमी के हाथ-पैर दुस्त नहीं और फिर भी वह चित्र बड़ा हो सकता है। मनुष्य का ग्रन्थान्य जीवों से जो वैशिष्ट्य है वही मनुष्य का प्राण-धर्म है—अर्थात् उमी को आश्रय करके मनुष्य मनुष्य बना हुआ है। यदि

वह धर्म ठीक है तो यह कोई आवश्यक नहीं कि उसके अंग-प्रत्यंग ठीक ही हों — हों तो बहुत अच्छा, न हों तो कोई बात नहीं। जायसी कुरूप थे, सूरदास अन्धे थे, चौरंगीनाथ लँगड़े थे; फिर भी कौन कहेगा कि ये सिद्ध पुरुष नहीं थे ?

एक चित्र के उदाहरण से समझने पर यह बात ज्यादा आसान हो जायेगी। इस विषय में हम भारतवर्ष के थैल्ट शिल्पाचार्य श्री नन्दलाल वसु महाशय के लेख से एक उदाहरण यहाँ सग्रह कर रहे हैं। वसु महाशय ने रवीन्द्रनाथ के चित्रों की आलोचना करते हुए एक बार कहा था कि उनके चित्र यथार्थ तो होते हैं, पर यथार्थवादी नहीं होते। जब बहुत-से पाठकों ने उनसे इस बात को स्पष्ट करने का अनुरोध किया तो उन्होंने लिखा :

“पश्चिमी देशों में चित्रणोय वस्तुओं का इतना सूक्ष्म अध्ययन हुआ कि एक शिल्पी-सम्प्रदाय वस्तु को जैसा वह है वैसा ही दिखाने पर अड गया। यही यथार्थ-वादिता (या 'रियलिस्टिक') है। किन्तु एक सिंह अंकित करनेवाला चित्रकार सिंह के सभी अंगों और चेष्टाओं को अंकित करके भी—अर्थात् सिंह की बनावट के प्रति पूर्ण ईमानदार रहकर भी—एक ऐसा सिंह बना दे सकता है जिसमें वह शौर्य, पराक्रम और अकुतोभय भाव नहीं आ सकता, जो सिंहत्व की जान है। उसका यह अंकित चित्र यथार्थवादी तो होगा, पर यथार्थ नहीं। दूसरी तरफ एक शिल्पी सिंह के अंगोपांगों के चित्रण में गलती करके भी यदि ऐसी सिंह-मूर्ति बना देता है, जिसे देखकर दर्शक के मन में सिंहत्व का भाव जाग उठे, तो वह यथार्थ-वादी न हो करके भी यथार्थ सिंह का अंकन होगा। रवीन्द्रनाथ इसी श्रेणी के शिल्पी थे।

77. “असत शिक्षित व्यक्ति को ऊपर की बात जरा अजीब लगेगी। सिंह की बनावट ठीक होने पर भी क्यों सिंह गलत हो गया और बनावट में गलती होने पर भी क्यों ठीक हो गया, यह बात ऊपर-ऊपर से पहेली-जैसी लगती है। इस बात को यों समझा जाय :



“ऊपर के चित्रों में नं. 1 एक आधुनिक कलाकार का बनाया हुआ सिंह है।

इसमें सभी अंग ठीक-ठीक चित्रित हुए हैं। इसलिए इसे 'रियलिस्टिक' कहा जा सकता है। चित्र नं. 2 एक बहुत पुराने असीरियन कलाकार का अंकित सिंह है। इसका अंग-विन्यास उतना यथार्थ नहीं है जितना प्रथम चित्र का है। फिर भी इसमें सिंहत्व पूर्ण मात्रा में विद्यमान है। इस चित्र को देखनेवाले के मन में सिंह-सम्बन्धी सभी गुण जाग्रत हो जाते हैं। इसीलिए यह 'रियलिस्टिक' न होकर भी 'रियल' है। ऐसा यह इसलिए हुआ है कि सिंहत्व का जो छन्द है वह इसमें वर्तमान है। यह 'छन्द' नं. 3 के चित्र में दिखाया गया है। अनेक परिश्रम और अनुधावन के बाद कलाकारों ने इस 'छन्द' का आविष्कार किया है। यही वह अरूप (abstract) धर्म है जो वस्तु के बिना भी सत्य है। रवीन्द्रनाथ के चित्रों में यह धर्म वर्तमान है। वह कभी वस्तु के साथ है और कभी वस्तु से भ्रमल। इसी 'छन्द' की यथार्थता के कारण अनेक चित्र 'रियलिस्टिक' न होकर भी 'रियल' हैं।" (हिन्दी 'विश्वभारती पत्रिका', खंड 1, अंक 1)

77 क. कला के क्षेत्र में यथार्थवाद किसी विशेष प्रकार की प्रकाशनभगिना का नाम नहीं है, बल्कि वह ऐसी एक मानसिक प्रवृत्ति है जो निरन्तर अवस्था के अनुकूल परिवर्तित और रूपायित होती रहती है और इसीलिए नाना प्रकार के कला-रूपों को अपनाने की अद्भुत क्षमता रखती है। यह स्वयं कारण भी है और कार्य भी है। वस्तुतः यह मनोवृत्ति उन सिद्धान्तों, मान्यताओं और भाव-प्रवण उद्देश्यों की अनुगामिनी होती है जो अवसर के अनुकूल विविध रूपों में अपने को प्रकाशित कर सकते हैं। मुश्किल से सौन्दर्य-निर्माण की कोई ऐसी आकांक्षा मिलेगी जो युक्तिसंगत परिणति तक ले जाने पर यथार्थवादी प्रवृत्ति के आसपास न पहुँच जाती हो। फिर उपन्यास का तो जन्म ही समाज की यथार्थ परिस्थितियों के भीतर से हुआ है। उपन्यास किसी देश की साहित्यिक विचारों की प्रगति को समझने के उत्तम साधन माने जाते हैं, क्योंकि जीवन की यथार्थताएँ ही उपन्यास को आगे बढ़ाती हैं। मनुष्य के पिछड़े हुए आचार-विचारों और बढ़ती हुई यथार्थताओं के बीच निरन्तर उत्पन्न होती रहनेवाली खाई को पाटना ही उपन्यास का कर्तव्य है। इसीलिए उपन्यास के अध्ययन का मतलब होना चाहिए किसी जाति या समाज के बढ़ते हुए विचारों और निरन्तर उत्पन्न होती रहनेवाली जीवन की यथार्थ परिस्थितियों से सम्पर्क स्थापित करते रहने के प्रयत्नों का अध्ययन। जन्म से ही उपन्यास यथार्थ जीवन की ओर उन्मुख रहा है। पुरानी कथा-आख्यायिका से वह इसी बात में भिन्न है। वे जीवन के सटकनेवाले यथार्थ के सघर्षों से बचकर स्वप्न-लोक की मादक कल्पनाओं से मानव को उलझाने, बहकाने और फुसलाने का प्रयत्न करती थी, जबकि उपन्यास जीवन की यथार्थताओं से रस खींचकर चित्त-विनोदन के साथ-ही-साथ मनुष्य की समस्याओं के सम्मुख होने का आह्वान लेकर साहित्य-क्षेत्र में आया था। उसके पैर ठोस धरती पर जमे हैं और यथार्थ जीवन की कठिनाइयों और संघर्षों से छनकर माने वाला 'अव्याज-मनोहर' मानवीय रस ही उसका प्रधान आकर्षण है। जो उपन्यास

इस रस से शून्य है वह अपनी मृत्यु का परवाना साथ लेकर साहित्य-क्षेत्र में आया है। वह केवल पाठक का समय नष्ट करता है और समाज की अनियन्त्रित उत्पादन व्यवस्था पर काला प्रश्न-चिह्न मात्र है।

पोथी में पड़े हुए वादों के आधार पर उपन्यास लिखे गये हैं, पर वे टिक नहीं सके हैं। बड़े-बड़े विदेशी उपन्यासकारों के अनुकरण पर उपन्यास लिखे गये हैं, पर वे उसी ध्रुवों का प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सके हैं। क्यों? क्योंकि उन्होंने अपने देश की यथार्थ परिस्थितियों को नहीं समझा और इसीलिए वे उस खाई की भी ठीक-ठीक जानकारी नहीं पा सके जिसे पाटने का प्रयत्न ही उपन्यास को सच्चे अर्थों में यथार्थवादी बनाता है और जो नित्य बदलती हुई परिस्थितियों से और बढ़ते हुए ज्ञान से पिछड़ी हुई आचार्य-परम्परा और पुरानी मान्यताओं के व्यवधान के कारण निरन्तर नये आकार-प्रकार में प्रकट होती रहती है।

विज्ञान के प्रभावशाली रूप धारण करने के बाद क्रमशः मनुष्य की सोचने-विचारने की प्रणाली में परिवर्तन होते गये हैं। कभी भौतिक विज्ञान ने मानव-बुद्धि को अभिभूत किया था, फिर जीव-विज्ञान ने उसे चकित कर दिया और कुछ दिनों से मनोविज्ञान का प्रभाव प्रबल होता जा रहा है। उपन्यास में ये तीनों अभिभूतकारी तत्त्व यथासमय प्रकट हुए हैं। परन्तु हिन्दी-उपन्यासों में यह क्रम स्वाभाविक रूप से प्रकट नहीं हुआ। जिन दिनों पश्चिम मनोविज्ञान की ओर झुकने लगा था, उन दिनों हमारा उपन्यास-साहित्य आरम्भ हुआ। हिन्दी ज्ञान-विज्ञान पर आधारित प्रकृतिवादी सिद्धान्त कभी भी घासलेटी साहित्य की मर्यादा के ऊपर नहीं उठ सका; क्योंकि साहित्य में मनोविज्ञान की बढ़ती हुई मर्यादा का प्रभाव पड़ा, तब प्रकृतिवादी क्रमशः मद्धिम पड़ता गया और मनोवैज्ञानिक गुणधर्मों का प्रभाव प्रबल हो गया। उस समय खाई जीव-विज्ञान द्वारा निश्चित सिद्धान्तों द्वारा नहीं निश्चित होती थी।

77 ख. हिन्दी में जब उपन्यास-साहित्य का प्रादुर्भाव हुआ, तब इस देश की वही अवस्था नहीं थी जो इंग्लैण्ड की, अन्य पश्चिमी देशों की थी। हिन्दी का पिछला साहित्य बहुत सीमित क्षेत्रों में आवद्ध रह गया था। यथार्थ की उसमें उल्लेख तो नहीं था, किन्तु यथार्थ को मादक बनाकर प्रकट करने की प्रवृत्ति जोरों पर थी। रीतिकालीन कविता से यह मादक बनाने की प्रक्रिया उन दिनों विरासत में प्राप्त हुई थी। वह समय न तो यथार्थवाद के अनुकूल था और न प्रकृतिवादी सिद्धान्तों के। फिर भी पश्चिमी शिक्षा के प्रभाव से क्रमशः इहलौकिक और मानवतावादी दृष्टि प्रतिष्ठित होती जा रही थी। प्रथम धक्के में इस देश के उपन्यासों की दृष्टि सामाजिक कुरीतियों पर पड़ी। प्रकृतिवादी सिद्धान्तों का जोर कभी भी इस देश में बढ़ नहीं पाया; क्योंकि न तो यहाँ के विचारशील लोगों के मत इसके अनुकूल पड़ते थे, और न विज्ञान का, और उससे उत्पन्न युक्तिवाद का विकास ही बँसा हुआ जैसा पश्चिमी देशों में हुआ था। जिन दिनों हिन्दी के उपन्यास कुछ-कुछ प्रकृतिवादी सिद्धान्तों से प्रभावित होने लगे, उन दिनों विज्ञान

बहुत आगे निकल गया था और यूरोपीय साहित्य में प्राणि-विज्ञान की मर्यादा चढ़ाव पर नहीं थी। हिन्दी के प्रकृतिवादी साहित्यिक यूरोप के पिछड़े जमाने के साहित्य से प्रभावित थे। वे नवीन विचारधाराओं से अनभिज्ञ ही बने रहे। यही कारण है कि हिन्दी के प्रकृतिवादी साहित्यिक साहित्य में कभी महत्वपूर्ण स्थान नहीं प्राप्त कर सके और घासलेटी साहित्य से उच्चतर मर्यादा भी नहीं प्राप्त कर सके।

77 ग. साहित्य और कला के विभिन्न क्षेत्रों में नये तत्त्व-ज्ञान (फिलासफी) द्वारा सुझाये हुए युक्ति-तर्कों से प्रभावित अनुसन्धान-पद्धति का आश्रय लिया गया। परिणाम यह हुआ कि कला और साहित्य के क्षेत्र का विस्तार होता गया और ऐसी बहुत-सी बातें साहित्य में प्रवेश करने लगी, जो पहले निषिद्ध मानी जाती थी। ज्ञान अधिकाधिक अवितथ होने का प्रयत्न करता जा रहा था और गणित-शास्त्र की पद्धतियों का आश्रय लेता जा रहा था। साहित्य में भी उन पद्धतियों का प्रवेश किसी-न-किसी तरह हो ही गया। इतिहास और नैतिक विज्ञान के क्षेत्र में इन गणितीय पद्धतियों का प्रयोग होने लगा। और उनकी देखादेखी उपन्यास-साहित्य में दलील और सन्दर्भ उपस्थित करनेवाली मनोवृत्ति क्रमशः शक्तिशाली होती गयी।

यही साम्प्रदायिक यथार्थवाद की ओर जानेवाली मनोवृत्ति है। ऐसा यथार्थ-वादी साहित्यकार बाहरी दलीलों और सन्दर्भों का इस प्रकार प्रयोग करता है जिससे पाठकों के ऊपर यह प्रभाव पड़े कि वह यथार्थ जीवन में घटनेवाली सच्ची बात कह रहा है। परम्परा-प्रथित धार्मिक, आध्यात्मिक और नैतिक विश्वासों के कारण मानव-जीवन के जो तत्त्व साहित्य में जुगुप्सित, निषिद्ध और भ्रमगत-कारी माने जाते थे, उनका साहित्य में धीरे-धीरे प्रवेश होने लगा और यथार्थवाद के उस रूप का प्रचलन हुआ, जो मनुष्य की वास्तव प्रकृति को प्रधानता देनेवाले विज्ञान से—विशेषकर प्राणि-विज्ञान से—प्रभावित था।

इस प्रकार उस समय प्रकृतिवादी सिद्धान्त साहित्य में गृहीत हुआ। वस्तुतः प्रकृतिवादी सिद्धान्त जो मनुष्य की शारीरिक भूख के विविध रूपों पर ही आधारित है, प्राणि-विज्ञान की बढ़ती हुई मर्यादा के साथ ही बढ़ा है और घटती मर्यादा के साथ घटा है।

उपन्यास-लेखक कभी भी वर्तमान प्रगति से पिछड़ा रहकर सफल नहीं हो सकता। हिन्दी के घासलेटी उपन्यासकार इस तथ्य के प्रबल प्रमाण हैं।

77 घ. कहा जाता है कि इंग्लैण्ड में भी प्रकृतिवाद उस प्रकार का महत्व-पूर्ण स्थान प्राप्त नहीं कर सका, जैसा कि उसने फ्रांस में किया था। इंग्लैण्ड की जनता अधिक रक्षण-शील (कंजर्वेटिव) थी, और मानव-शरीर की उच्छ्वसल पुनरुत्थान को महत्त्व ही नहीं बरदाश्त कर सकती थी। यही कारण है कि उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम भाग तक इंग्लैण्ड के साहित्य में यथार्थवादी उपन्यासकार तो हुए, किन्तु उल्लेख-योग्य प्रकृतिवादी उपन्यासकार नहीं हुए। भारतवर्ष में तो

उनके प्रधान होने की नौबत कभी आयी ही नहीं। उन्नीसवीं शताब्दी के यथार्थवादी उपन्यासकारों की भी कई श्रेणियाँ हैं। धैर्य, रोड, जार्ज इलियट आदि उपन्यासकारों की रचनाएँ इस देश के उपन्यासकार बराबर पढ़ते रहे और उनकी रचनाओं से प्रेरणा पाते रहे। इसलिए हमारे देश के उपन्यासों में यथार्थवादी झुकाव तो पाया जाता है, किन्तु यथार्थवाद का जो वास्तविक मर्म है—यथार्थ प्राप्ति के लिए ज्ञान और पीछे के आदर्शों से चिपटी हुई आचार-परम्परा, इन दोनों के व्यवधान को पाटते रहने का निरन्तर प्रयत्न—वह कम उपन्यासकारों के पल्ले पड़ा। प्राप्ति के लिए ज्ञान तो सारे ससार के लिए एक होता है, किन्तु पीछे के आदर्शों से चिपटी हुई आचार-परम्परा विभिन्न देशों-समाजों में भिन्न-भिन्न होती है; इसीलिए यथार्थवादी लेखक के सामने व्यवधान की मात्रा देश-विशेष और समाज-विशेष के अनुसार बदलती रहती है और उसी के अनुपात में उसके प्रयत्नों में तारतम्य आता है। दुर्भाग्य-वश अपने देश के कम लेखकों ने इस व्यवधान के रूप को समझने का प्रयास किया है।

इस दृष्टि से देखा जाय तो हमारे नये उपन्यासकार सच्चे अर्थों में यथार्थवादी नहीं हैं। वे यथार्थवाद को उसके वास्तविक अर्थ में नहीं ग्रहण कर सके हैं, परन्तु उन पर यथार्थवाद का आतंक अवश्य है। जो लोग केवल आदर्श-विशेष से आतंकित हैं, या उसे फैशन के रूप में ग्रहण करते हैं, वे कोई अविस्मरणीय चरित्र नहीं पैदा कर सकते और जिन सिद्धान्तों के प्रचार के उद्देश्य से उपन्यास लिखे जाते हैं, उनकी भ्रमिष्ट छाप भी नहीं छोड़ पाते। इसीलिए इन उपन्यासों को पढ़कर कोई उत्साह नहीं होता। आज भी प्रेमचन्द हमें जहाँ छोड़ गये थे वहाँ से आगे हम नहीं बढ़ पाये। क्षेत्र तो प्रस्तुत हो ही रहा है। आशा करनी चाहिए कि शीघ्र ही वह औपन्यासिक हिन्दी-जगत् में अवतीर्ण होगा जो जीवन के व्यापक अनुभवों के भीतर से 'अव्याज-मनोहर' मानवीय रस को खींच लायेगा।

78. कुछ लोग उपन्यासों को तीन श्रेणियों का मानते हैं—घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान और भाव-प्रधान। स्टीवेसन इसी मत के उपस्थापक थे। वे घटना-प्रधान उपन्यास को ही सबसे उत्तम समझते थे। उनके मत से उपन्यासकार की सबसे बड़ी सफलता यह है कि वह एक ऐसी माप्य की सृष्टि कर दे और रोचक परिस्थितियों को ऐसे ढंग से उपस्थित कर दे कि पाठकों की कल्पना उससे आकर्षित हुए बिना न रह सके—उपन्यास पढ़ते समय पाठक अपने को घटनाओं में तन्मय कर दे और पात्रों के साथ एकाकार कर दे, ताकि पात्रों के साहसपूर्ण कृत्यों को अपना-सा समझकर वह उनमें रस लेने लगे।

स्टीवेसन का यह मत सर्वांग में ग्राह्य नहीं है, यह हम आगे चलकर समझ सकेंगे, पर सन्देह नहीं कि घटनाओं का मनोरंजक सन्निवेश उपन्यासकार का बड़ा भारी गुण है।

(1) हिन्दी में नाना-प्रकार के घटना-प्रधान उपन्यास लिखे गये हैं। सबसे प्रधान और प्रथम प्रयत्न देवकीनन्दन खत्री के तिलस्मी उपन्यास है, जिनमें ऐयारों

के घात-प्रतिघातमूलक घटनाओं का सन्निवेश बड़ी तत्परता के साथ किया गया है। इन उपन्यासों में अद्भुत तिलस्मों का चित्रण है, परन्तु ये घटना-प्रधान उपन्यास ही हैं। यद्यपि ऐयारों के चरित्रगत गुण भी इनमें कम आकर्षक नहीं हैं, तथापि घटनाओं की प्रधानता इनमें स्पष्ट है। इसी प्रकार डकैती आदि के साहसिकतापूर्ण कथानक, जासूसी उपन्यास, प्रेमसाहस्य, ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यास केवल घटनाओं के सन्निवेश से ही मोहक बने हैं। (2) हिन्दी में प्रेमचन्द, सुदर्शन और 'कौशिक' आदि लेखकों की कहानियाँ और उपन्यास चरित्र-प्रधान श्रेणी में पड़ेंगे, और (3) 'प्रसाद' का 'तितली' और 'कंकाल', शिवनन्दन सहाय का 'सौन्दर्योपासक' तथा 'हृदयेश' की कहानियाँ भाव-प्रधान श्रेणी में पड़ेंगी।

79. जिन्हे भाव-प्रधान उपन्यास कहकर ऊपर उल्लेख किया गया है, उनमें बहुत-कुछ पुरानी कथा-आख्यायिकाओं के गुण हैं। उनमें भाषा की मनोहारिता, अलंकार-योजना, पद-सालित्य और भावावेग इतनी अधिक मात्रा में हैं कि उन्हें गद्य-काव्य कहना ज्यादा उचित होगा। उपन्यास विशुद्ध गद्य-युग की उपज हैं। उनमें भाषा की गद्यात्मकता और सहज भाव अपेक्षित है। इन उपन्यासों में वह बात नहीं है।

हिन्दी के एक प्रवीण विद्वान् ने उपन्यास को गद्य-काव्य का ही एक भेद माना है। किन्तु यह बात आंशिक रूप में ही सत्य है। पुराने जमाने के 'वासव-दत्ता', 'दशकुमार-चरित', 'कादम्बरी' आदि काव्यों से ये आधुनिक उपन्यास भिन्न श्रेणी के हैं। उपन्यास नये यन्त्र-युग की उपज है। नये यन्त्र-युग ने जिन गुण-दोषों की उत्पत्ति किया है उन सबको लेकर यह नया साहित्याग अवतीर्ण हुआ है। छापी की कल ने इनकी भांग बढ़ायी है और उसी ने उसकी पूर्ति का साधन बताया है।

यह गलत धारणा है कि उपन्यास और कहानियाँ संस्कृत की कथा-आख्यायिकाओं की सीधी सन्तान हैं। ऊपर जिन भाव-प्रधान उपन्यासों की चर्चा हुई है, उनकी रचना के मूल में सम्भवतः पुरानी कथा-आख्यायिकाओं का आदर्श था, परन्तु शीघ्र ही यह भ्रम टूट गया कि शब्दों में भंकार देकर गद्य-काव्य लिखना और आधुनिक ढंग के उपन्यास लिखना एक ही बात है। भंकार कविता का बड़ा भारी गुण है, परन्तु उपन्यास में वह थोड़ी मात्रा में ही काम देता है। चूंकि उपन्यास और कहानियाँ विशुद्ध गद्य-युग की उपज हैं, इसीलिए उनकी प्रकृति में गद्य का महज, स्वाभाविक प्रवाह है। इस नवीन साहित्याग का पुराने गद्य-काव्यों से जो प्रचान अन्तर है, वह आदर्शगत है। यन्त्र-युग ने पश्चिम में जिस व्यवसायिक क्रान्ति को जन्म दिया, उसके कई फलों में एक है वैयक्तिक स्वाधीनता। यह वैयक्तिक स्वाधीनता ही उपन्यासों का आदर्श है और काव्य-काल का रुढ़ि-निर्धारित और परम्परा-समर्थित सदाचार कथा-आख्यायिकाओं का आदर्श है। उपन्यास में दुनिया जैसी है वैसी ही चित्रित करने का प्रयास होता है। इस वास्तविकता के भीतर से ही उपन्यासकार अपना आदर्श ढूँढ़ निकालता है (दे. 70-71)। कथा और आख्यायिका में कवि कल्पना के बल पर वास्तविक दुनिया से भिन्न एक नयी

दुनिया बनाता है। (कुछ अधिक विस्तार के लिए देखिए 123)

80. उपन्यास और काव्य में यह मौलिक अन्तर है कि उपन्यास मौजूदा हालात को भुलाकर भविष्य की कल्पना नहीं कर सकता, जबकि काव्य वर्तमान परिस्थिति की सम्पूर्ण उपेक्षा करके अपने आदर्श गढ़ सकता है। यही कारण है कि उपन्यासकार वर्तमान पर जमा रहता है। प्राचीन ऐतिहासिक कथानक की रचना के समय भी वह वर्तमान काल की जानकारी के बल पर ही अपना कार-बार चलाता है और जासूसी तथा वैज्ञानिक कथावस्तु को सम्हालने में भी धातु-निक जानकारी की जहाँ तक पहुँच है, उसी के आधार पर अपनी कल्पनाओं और सम्भावनाओं की सृष्टि करता है। वह कवि की भाँति जमाने के घाने रहने का दावा नहीं करता। काव्य दुनिया की छोटी-मोटी तुच्छताओं को भी महिमा-मण्डित करके प्रकाशित करता है, जो कुछ है उसे सजाकर, सँवारकर सुन्दर और महत् बनाने की साधना करता है।

वस्तुतः जहाँ कहीं भी तुच्छता को महिमा-मण्डित करके प्रकाशित करने का प्रयत्न है वहाँ उपन्यासकार कवि का काम करता है। एक उदाहरण लिया जाय :

कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अनेक उपन्यास लिखे हैं जिनमें सर्वत्र काव्य का सुर ही प्रधान हो उठा है। उन्होंने जान-बूझकर एक उपन्यास ऐसा लिखा है जिसमें, आलोचकों का मत है कि, कवित्व को दबाकर औपन्यासिकत्व प्रधान हो उठा है। इस उपन्यास का नाम है 'मासञ्च'। इसमें नायिका बीमार पड़ जाती है और नायक किसी और लड़की के साथ काम-काज में लग जाता है। नायिका को ईर्ष्या होती है। ज्यों-ज्यों वह मृत्यु के निकट पहुँचती जाती है, त्यो-त्यो उसकी ईर्ष्या बढ़ती जाती है। अपने देवर के समझाने से वह सकल्प करती है कि मरते समय वह अपनी समस्त स्वार्थ-बुद्धि को जलाजलि देकर अपने हाथों उस लड़की को पति को सौंप जायगी। ऐसा मौका आता है। उस मौके पर मरती-मरती यदि वह कह देती कि 'हे प्रिय, मैंने अपना सर्वस्व तुम्हें दिया है, इस बालिका के साथ अपना भान-अभिमान सबकुछ तुम्हें निःशेष भाव से देकर विदा लेती हूँ', और प्यार से उस लड़की का हाथ पति के हाथों में रखकर दम तोड़ देती तो यह बात कवित्व का एक सुन्दर उदाहरण हो जाती। पर मौका घाने पर वह ऐसा नहीं करती। अपनी तुच्छ ईर्ष्या को अन्त तक वह अपने त्याग की महिमा से महिमा-मण्डित नहीं कर पाती। लड़की को देखकर वह और भी ईर्ष्या से जल उठती है और दुर्वाच्य करती हुई और मरने के बाद भी उसे जलाती रहने का अभिशाप देती हुई दम तोड़ देती है। इस प्रकार कवित्व का वातावरण छिन्न-विच्छिन्न हो गया है और उपन्यासकार की वास्तव-प्रियता प्रधान हो उठी है।

81. उपन्यास और कहानियाँ आज के जमाने में बहुत शक्तिशाली और प्रभावोत्पादक साहित्याग समझे जाते हैं। इनके लेखक का अपना एक जवर्दस्त व्यक्तित्व मत होता है, जिसकी सच्चाई के विषय में लेखक का पूरा विश्वास होता है। वैयक्तिक स्वाधीनता का यह सर्वोत्तम साहित्यिक रूप है। 'मासञ्च' उपन्यास

के लेखक का अपना कोई मत नहीं, जो एक ही साथ उसका अपना भी हो और जिस पर उसका अखण्ड विश्वास भी हो। इसलिए 'धासलेटी' लेखक लतकारे जाने पर या तो भाग खड़ा होता है या विक्षुब्ध होकर गाली-मालीज पर उतर आता है। वह भीड़ के आदमियों को अपनी नजर के सामने रखकर लिखता है, पर अपने प्रचारित मत पर उसे खुद विश्वास नहीं होता।

प्रेमचन्द का अपना मत है जिस पर वे पहाड़ के समान अविचलित खड़े हैं। इस एक महागुण के कारण नाना विरोधों के होते हुए भी जेनेन्द्रकुमार को साहित्य में अपना स्थान बना लेने से कोई नहीं रोक सका। उपन्यासकार वह है ही नहीं, यदि उसमें अपनी विशेष दृष्टि न हो और उस विशेष दृष्टि पर उसका दृढ़ विश्वास न हो। महत्त्वपूर्ण उपन्यास या कहानी केवल अवसर-विनाश का साधन नहीं है। वे इसलिए महत्त्वपूर्ण होते हैं कि उनकी नींव मजबूती के साथ उन वस्तुओं पर रखी हुई होती है जो निरन्तर गम्भीर भाव से और निर्विवाद रूप में हमारी सामान्य मनुष्यता की कठिनाइयों और द्वन्द्वों को प्रभावित करती हैं। हम उपन्यासकार के रचना-कौशल, घटना-विकास की चतुराई, पात्रों के सहज-स्वाभाविक विकास की सच्चाई और अपने निजी दृष्टिकोण को ईमानदारी के कारण मनुष्यमात्र के साथ एकात्मतः अनुभव करते हैं, दूसरों के दुःख-सुख में अपनापन पाते हैं, और इस प्रकार हमारा हृदय संवेदनशील और आत्मा महान् बनता है। हम पहले ही लक्ष्य कर चुके हैं कि यह एकात्मता की अनुभूति साहित्य का चरम साध्य है।

नाटक

82. हमने उपन्यास की समझने का प्रयत्न किया है। अब नाटक को समझने जा रहे हैं। यह क्रम कालक्रम की दृष्टि से उतता है। पहले नाटक का आविर्भाव हुआ या और उसके बहुत बाद जाकर उपन्यास का हुआ। इस तरह कालक्रम के हिसाब से नाटक की विवेचना ही पहले करनी चाहिए थी, उपन्यास की बाद में। प्रायः ही आलोचक लोग इसी क्रम का पालन करते हैं। इसका कारण यह है कि उपन्यास असल में नाटक की अपेक्षा शिथिल कथानक का साहित्य है। नाटक अधिक ठोस कथानक का साहित्य है। इसलिए उपन्यास का विश्लेषण सहज और सरलतापूर्वक होता है। दूसरे, नाटक उपन्यास की भाँति केवल पुस्तकगत साहित्य नहीं है। वह रंग मंच को दृष्टि में रखकर लिखा गया होता है—अर्थात्

केवल पुस्तक में लिखी हुई बातें ही सम्पूर्ण नाटक नहीं है, वे अपने-आपकी पूर्णता के लिए रंगमंच की अपेक्षा रखती हैं। उपन्यास में यह बात नहीं होती; वह अपना रंगमंच अपने पात्रों में लिये फिरता है। तीसरे, उपन्यास-लेखक जानता है कि उसका पाठक अपनी सुविधा और अवसर के मुताबिक थोड़ा-थोड़ा करके पढ़ सकता है। इसलिए वह किसी संकीर्णता में बँधा नहीं रहता, जबकि नाटक का लिखनेवाला लेखक अच्छी तरह जानता है कि उसका नाटक दो या तीन घण्टे के भीतर द्रष्टा को देख लेना है। और इसीलिए आकार और विस्तार के मामले में वह संकीर्ण सीमा में बँधा रहता है। उसकी यह मनोवृत्ति नाटक को जहाँ अधिक ठोस बना देती है वहाँ अनेक कौशल ग्रहण करने को बाध्य कर देती है। इसीलिए नाटक उपन्यास की अपेक्षा अधिक जटिल होता है। एक चौथा कारण यह है कि उपन्यासकार को अपने पात्रों के भीतरी मनोभावों को खोलकर बताने की स्वाधीनता प्राप्त रहती है, जो नाटककार को नहीं रहती। इसलिए नाटक-लेखक जहाँ अपने उपस्थापन में संक्षिप्त और ठोस होता है, वहाँ अनेक वर्णनों से जकड़ा भी रहता है। इस पराधीनता के कारण उसे अनेक कौशल अवलम्बन करते पड़ते हैं। इन भिन्न-भिन्न कारणों से भिन्न-भिन्न कौशलों के अवलम्बन के कारण उपन्यास की अपेक्षा नाटक अधिक ठोस होता है। इसलिए यह मामूली कायदा-सा हो गया है कि पहले उपन्यास की विवेचना कर लेने के बाद ही नाटक की विवेचना की जाय।

83. जिन पण्डितों ने पुराने शास्त्रों का अध्ययन किया है उनका अनुमान है कि बहुत पहले भारतवर्ष में जो नाटक खेले जाते थे उनमें बातचीत नहीं हुआ करती थी। वे केवल नाना अभिनयों के रूप में अभिनीत होते थे। अब भी संस्कृत के पुराने नाटकों में इस प्रथा का भग्नावशेष प्राप्य है। इन नाटकों में जब कोई पात्र कुछ करने को होता है तो उसका निर्देश इस प्रकार दिया जाता है—‘अमुक पात्र अमुक कार्य का अभिनय कर रहा है’ [शकुन्तला वृक्षसेचन नाट्यति]। यह इस बात का सबूत बताया जाता है कि नाटकों में बातचीत उतनी महत्वपूर्ण वस्तु नहीं मानी जाती थी जितनी क्रिया। डिंडेराट नामक पश्चिमी पण्डित के बारे में प्रसिद्ध है कि उसकी यह अद्भुत आदत थी कि नाटक देखते समय कान बन्द कर लेता था। ऐसा करने से वह नाटकीय क्रिया को बातचीत से अलग करके देख सकता था और नाटक की उत्कृष्टता को ठीक-ठीक समझ सकता था।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि नाटक में क्रिया ही प्रधान होती है। इसका मतलब यह हुआ कि नाटक की पोथी में जो कुछ छपा होता है, उसकी अपेक्षा वही बात ज्यादा महत्वपूर्ण होती है जो छपी नहीं होती और सिर्फ रंगभूमि में देखी जा सकती है। नाटक का सबसे प्रधान अंग उसका क्रिया-प्रधान दृश्यांश ही होता है, और इसीलिए पुराने शास्त्रकार नाटक को दृश्यकाव्य कह गये हैं।

84. उपन्यास में जितने तत्त्व होते हैं वे सभी (दे. 63) नाटक में भी होते हैं। इन तत्त्वों के सम्मिलित जोर से ही नाटक क्रिया-परायण होता है। इसलिए

उसमें भी कथावस्तु उतना ही महत्त्वपूर्ण अंग है जितना उपन्यास में, परन्तु, जैसा कि शुरू में ही बताया गया है, नाटककार हर मामले में बहुत-से बन्धनों में बंधा रहता है। इसीलिए वह बड़ी सावधानी से उन कम-से-कम घटनाओं का सन्निवेश करता है जिनके बिना काम नहीं चल सकता। यदि वह ऐसे बेकार दृश्यों की अवतारणा करे, जो नाटक में कोई उद्देश्य ही नहीं सिद्ध करते, तो उसका नाटक शिथिल हो जायगा। शैथिल्य नाटक का बड़ा भारी दोष है। परन्तु हर बात में नाटककार को स्टेज की सुविधा-असुविधा का ध्यान रखना पड़ता है। आजकल के वैज्ञानिक आविष्कार ने स्टेज में ऐसी अनेक सुविधाएँ ला दी हैं, जिनके कारण आज के नाटककार का प्राचीन नाटक की अपेक्षा कम घटनाओं के सन्निवेश से भी काम चल जाता है। कालिदास और भवभूति के नाटकों में ऐसे बहुत-से दृश्य अवतरित किये गये हैं, जिन्हें आज का नाटककार छोड़ देता और स्टेज में ऐसा निर्देश दे देता जिससे वे बातें बिना कहे ही सहृदय श्रोता की समझ में आ जाती हैं। इन्सन आदि आधुनिक नाटककार उस प्रकार के घटनाबहुल दृश्यों की अवतारणा न करके एक खास बात पर घटनाओं को इस प्रकार केन्द्रित करते हैं कि उनका उद्देश्य प्रतिफलित हो जाता है। इसलिए नाटकीय कथावस्तु औपन्यासिक कथावस्तु से ज्यादा कठिन होती है।

इस (नाटक की) कथावस्तु के दो अंग होते हैं—दृश्यांश और सूच्यांश। अर्थात् एक तो वह वस्तु जो नाटक की क्रिया को अग्रसर करती है और सहृदय को रसानुभूति के अनुकूल करती है। नाटककार को यह समझना चाहिए कि कथावस्तु में कौन-सा दृश्यांश होगा और कौन-सा सूच्यांश। हिन्दी की एक नामी नाटककार ने राम के वन जाते समय नागरिकों को रोकना, वशिष्ठ का व्याख्यान देना आदि बातें बड़े आडम्बर के साथ दृश्य रूप में अंकित की हैं, जबकि कंकयी का वर माँगना और राजा का शोकाकुल होना केवल नागरिकों के बातचीत के रूप में सूचित-भर कर दिया है। स्पष्ट ही वे कथा के उस मार्मिक अंश को तरह दे गये हैं, जो सहृदय के रसबोध को जाग्रत करता और अभिनेता के अभिनय-कौशल की कसौटी होता है। अगर कालिदास ने दो नागरिकों में बातचीत कराके यह सूचना दे दी होती कि शकुन्तला को राजा दुष्यन्त ने अस्वीकार कर दिया, तो उनका 'अभिज्ञान शाकुन्तल' अत्यन्त दरिद्र हो जाता। इसलिए नाटक की कथावस्तु का विचार करते समय देखना चाहिए कि नाटककार जिन बातों को रंगमंच पर अभिनीत होते दिखाना चाहता है वे मार्मिक अंश हैं या नहीं, और पूर्ववर्ती या परवर्ती घटनाओं की अनुभूति को गाढ़ करने में कोई सहायता पहुँचा रही है या नहीं।

85. पुराने जमाने के नाटकों में केवल सूचना देने के लिए पाँच प्रकार के कोशल का निर्देश है। इन्हें अर्थोपस्थापक कहा गया है। प्रथम दो हैं—'प्रवेशक' और 'विष्कम्भक' या 'विष्कम्भ' मिफं दो पात्रों में (जो कभी भी उत्तम श्रेणी के नहीं होते) बातचीत के द्वारा भावी या अतीत अर्थ की सूचना देने के लिए अंक

के आरम्भ में जोड़ा जाता है। जब इसके पात्र मध्यम श्रेणी के होते थे और शुद्ध (संस्कृत) भाषा में बात करते थे तो इसे 'शुद्ध विष्कम्भक' कहा जाता था। और जब उनमें से एक निम्न-श्रेणी का होता था और लौकिक (प्राकृत) भाषा बोलता था तो उसे 'मिश्र विष्कम्भक' कहा जाता था। 'विष्कम्भक' नाटक के आरम्भ में भी आ सकता था। 'प्रवेशक' ठीक इसी तरह की चीज है। अन्तर केवल यह है कि इसके पात्र निम्न श्रेणी के होते थे, प्राकृत में बात करते थे और नाटक के आरम्भ में इसका प्रयोग नहीं होता था।

पदों के भीतर से किसी आवश्यक बात की सूचना देने को 'चूलिका' या 'खण्ड चूलिका' कहते थे। किसी अंक के अन्त में आगामी अंक के विषय में दी गयी सूचना को 'अंकमुख' और एक अंक की क्रिया लगातार दूसरे अंक तक जब चलती रहे तो उसे 'अकावतार' कहा जाता था। इन कौशलों से ऐसी बातों की सूचना दी जाती थी, जो रंगमंच पर अभिनीत होने के योग्य नहीं समझी जाती थी।

86. उपन्यास की भांति नाटक में भी एकाधिक कथा-वस्तुएँ रह सकती हैं। एक घटना प्रधान होती है, बाकी अप्रधान। प्रधान को पुराने आचार्य 'आधिकारिक' और अप्रधान को 'प्रासंगिक' कह गये हैं। रामायण में राम की कथा 'आधिकारिक' है और सुग्रीव की 'प्रासंगिक'। प्रासंगिक कथाएँ दो प्रकार की होती हैं :

(1) वे, जो 'आधिकारिक' कथा के साथ बराबर चलती रहें और (2) वे जो थोड़ी दूर तक ही चलें। पहली को 'पताका स्थान' और दूसरी को 'प्रकरी' कहते हैं। नाटक में यदि दो कथा-वस्तुओं का इस प्रकार सन्निवेश हो कि दोनों ही प्रधान-सी लगे या परस्पर एक-दूसरे से असम्बद्ध जान पड़ें, तो वहाँ नाटककार सफल नहीं कहा जा सकता। इस बात को 'अज्ञातशत्रु' नामक प्रसादजी के नाटक से समझा जा सकता है। 'अज्ञातशत्रु' की कथा में तीन घटनाएँ एक-दूसरे से गूँथी गयी हैं :

(1) मगध के राजघराने का कलह, जिसके कारण बृद्ध राजा बिम्बसार और रानी वासुकी राजच्युत हुई है, (2) कौशल के राजा प्रसेनजित् और उनके पुत्र तथा रानी का पारस्परिक मनोमालिन्य, और (3) कौशाम्बी के राजा उदयन और उनकी रानी मागन्धी तथा पद्मावती का विवाद। मागन्धी ही अन्त में चलकर श्यामा वेश्या बन जाती है और वही आगे जाकर आम्त्रपाली। यह तीसरी घटना बहुत सार्यक नहीं है। मागन्धी का श्यामा के रूप में घर छोड़कर बाजार में जा बैठना थोड़ा-सा नाटकीय उद्देश्य सिद्ध जरूर करता है, वह नाटक का अत्यन्त आवश्यक अंग नहीं है। अब इन घटनाओं पर विचार किया जाय।

वस्तुतः प्रयोज्य दो राजघरानों के घरेलू कलह से ही नाटक की घटना बनी हुई है। वे दोनों घटनाएँ समानान्तर-सी हैं, यद्यपि दोनों का नियोग दो तरह से हुआ है। दोनों में ही पिता-पुत्र का झगड़ा है। दोनों में ही विद्रोही पुत्रों की माताएँ उन्हें उत्तेजित करने में प्रमुख भाग लेती हैं। परन्तु मगध का बृद्ध सम्राट्

बिम्बसार नकारात्मक चरित्र का पात्र (दे. 75), जबकि कोशल का प्रसेनजित् धनात्मक (दे. 75)। इसका नतीजा यह होता है कि पहला सिंहासन त्याग कर बन्दी हो जाता है और उसका विद्रोही पुत्र समाट् वन बैठता है, जबकि दूसरा (प्रसेनजित्) गद्दी पर जमा रहता है और पुत्र को देश-निकाले की सजा देता है।

ये दोनों कथानक बहुत-कुछ निरपेक्ष-से हैं। कोशलवाली कहानी मगधवाली कहानी की अपेक्षा गोण केवल इस अर्थ में है कि मगध का गृह-विवाद पहले होता है और उसका समाचार पाने पर ही कोशलवाला गृह-विवाद आरम्भ हो जाता है, यद्यपि आगे की घटनाओं से हम जानते हैं कि इस गृह-विवाद के पीछे बहुत पुराना झगडा है। यह निर्णय करना कठिन है कि इनमें कौन-सी घटना 'प्राधिकारिक' है और कौन-सी 'प्रासंगिक'। नाटक के नाम से जान पड़ता है कि मगधवाली कथा को ही नाटककार प्रधान मानता है। इस कथा को अग्रसर करने में कोशलवाली घटना से थोड़ी सहायता मिली जरूर है, पर वहाँ भी यह निर्णय करना कठिन ही है कि अज्ञात को शैलेन्द्र से अधिक सहायता मिली है या शैलेन्द्र को अज्ञात से। केवल एक चरित्र से—मल्लिका से—जो कोशलवाली घटना का परिणाम है—दोनों घटनाओं का घनिष्ठ सम्बन्ध है और इस एक ही सूत्र की सहायिका होने के कारण कोशलवाली घटना में प्रासंगिकता आ गयी है। उदयनवाली तीसरी कथा की एकमात्र देन श्यामा है, जो नाटक के घटना-विकास में महत्वपूर्ण भाग लेती है, पर अगर वह पहले मागन्धी के रूप में रानी न रही होती और सिर्फ काशी की वेश्या ही होती तो नाटक की कोई हानि नहीं होती। उसके रानीत्व की सूचना बाद में केवल विदूषक की बातचीत में आती है—सुद वह विदूषक भी इस दृश्य में केवल इसलिए खड़ा कर दिया गया है कि नाटककार ने आश्रपाली की जो कहानी नाटक में लिख दी है उसको कुछ सार्थक बना दिया जाय। किन्तु वह भी बेकार ही है। यदि आश्रपाली के मागन्धी-रूप का कथन नितान्त आवश्यक भी होता तो कई दृश्यों की अवतरणिका न करके उसे सूक्ष्म रूप में उपस्थित किया जा सकता था।

87. कुछ लोगों ने यह भ्रम फैला दिया है कि नाटक में चरित्र-चित्रण गोण वस्तु है। वस्तुतः चरित्र-चित्रण और घटना-विन्यास दोनों सम्मिलित भाव से उस महान् गुण की उत्पन्न करते हैं जिसे क्रिया कहते हैं। उत्तम चरित्र-चित्रण नाटककार की कृति को महान् बनाता है। सिर्फ घटनाएँ ही यदि बाहर से आ-धाकर पात्रों को विशेष दिशा में अग्रसर करती रहे तो पात्र निर्जीव जड़-पिण्ड के समान मालूम होंगे और नाटकीय प्रभाव उत्पन्न नहीं हो सकेगा। शकुन्तला का प्रारम्भ में घातम-मर्मर्षण और बाद में अपने प्रेमी के द्वारा प्रत्यास्थात होकर रोप-दीप्त होना महज अपने-घाप में स्तम्भ वाहरी घटनाएँ नहीं हैं, बल्कि शकुन्तला के गरन और निष्कपट चरित्र के भीतर से उत्पन्न हुई हैं। 'उत्तर रामचरित' में राम-द्वारा मीता का निर्वाचन राम के भीतरी चरित्र की तर्क-संगत परिणति है।

यह जरूर है कि नाटककार उपन्यासकार की भाँति अपने पात्रों के चरित्र-

विश्लेषण का सुयोग नहीं पाता। उसे अपने पात्रों का चरित्रचित्रण थोड़े-से इशारों से कर देना पड़ता है। उसका प्रधान अवलम्ब उस पात्र की बात-चीत और अन्य पात्रों की, उसके सम्बन्ध में की हुई, उक्तियाँ होती हैं। परन्तु, जैसा कि शुरू में ही कहा गया है, नाटक में यह बात उतनी महत्त्वपूर्ण नहीं है कि पात्र क्या कहता है, महत्त्वपूर्ण बात यह है कि वह क्या करता है। घटना और पात्र एक-दूसरे से धक्का खाकर आगे बढ़ते रहते हैं और इस घात-प्रतिघात से उत्पन्न क्रियाओं के द्वारा हम पात्रों के चरित्र-रूपों ग्रन्थ के पन्ने खोलते जाते हैं। नाटककार का बड़ा कठिन कार्य यह है कि वह प्रति मूहूर्त भिन्न-भिन्न पात्रों के रूप में नया-नया मनोभाव स्वीकार करता है और इसलिए उसका व्यक्तिगत मत और विचार बराबर दबते रहते हैं। इसी बात को नाटक का 'निर्व्यक्तिक तत्त्व' कहते हैं।

88. कथा-वस्तु और पात्रों के घात-प्रतिघात से नाटक महान् बनता है। नाटककार यदि पात्रों और घटनाओं को होशियारी से सम्हाल सका और घटना-विन्यास की सुकुमार अवस्थाओं को पहचान सका, तो अत्यन्त मामूली कहानी को भी महिमा-मण्डित कर दे सकता है। इसका सर्वोत्तम उदाहरण कालिदास का 'अभिज्ञान शाकुन्तल' है, जिसे संक्षेप में 'शकुन्तला नाटक' कहा जाता है। महा-भारत की सीधी-सादी कहानी को सम्हालने में नाटककार ने कमाल की सुकुमार प्रतिभा का परिचय दिया है।

महाभारत की कहानी सीधी है। राजा दुष्यन्त कण्व के आश्रम में जाता है। शकुन्तला को देखकर आकृष्ट होता है। वह निस्संकोच अपना अप्सरा से जन्म होना बता जाती है। दोनों में कुछ बहस होने के बाद उसे यकीन हो जाता है कि गान्धर्व-विवाह धर्म-संगत है। गान्धर्व-विवाह हो जाता है, परन्तु उसमें शकुन्तला शर्त करा लेती है कि उसी का पुत्र राजा होगा। राजा राजधानी को लौट आता है। शकुन्तला के पुत्र होता है। उसे ऋषि के शिष्य दरबार तक पहुँचाकर घले आते हैं। राजा अस्वीकार करता है। शकुन्तला कड़ी-कड़ी बातें सुनाती है। फिर आकाशवाणी होती है कि शकुन्तला का पुत्र वस्तुतः दुष्यन्त का ही पुत्र है और राजा उसे स्वीकार करता है तथा बताता है कि चालाकी से देव-वाणी द्वारा यह कहलवा लेना ही उसका उद्देश्य था कि भरत वस्तुतः दुष्यन्त का ही पुत्र है।

यही वह सीधी-सादी कहानी है जिसे कालिदास ने अपने नाटक के मूल कथानक के रूप में पाया था। इस अत्यन्त सरल कहानी को कालिदास की जादू-भरी लेखनी ने एकदम नयी काया दे दी है। यहाँ लज्जाशीला तापसकुमारी अपना जन्म-वृत्तान्त स्वयं नहीं कहती। उसकी सखियाँ केवल उस और इनारा-भर कर देती हैं। वाकी बुद्धिमान राजा को स्वयं समझ लेने को छोड़ देती है। उसके प्रेमोदय और गान्धर्व-विवाह तूली के अत्यन्त मुकुमर स्पर्श से चित्रित किये गये हैं। राजा के अनुचित आचरण को शाप की कथा से ठँक दिया गया है, और इस आचरण को थोड़ी-सी जिम्मेदारी शकुन्तला पर भी डालकर कवि ने कष्टतर अनुभूति का प्रथम दिया है।

शकुन्तला जब दरबार में पति-दर्शन की आशा में उपस्थित होती है तो शाप की घटना एक विचित्र नाटकीय 'नाम्य-चित्रम्बन' (दे. 95) का काम करती है। राजा के मर्मोन्तक प्रत्याख्यान को इस भाप की कथा ने ऐसा बना दिया है कि सहृदय का शोक एक विचित्र करण रस में भोगकर ऊपर घाने के प्रयोग्य हो जाता है। राजा पर भुंभलाने के बदले वह उस पर दया करता है। शकुन्तला को शाप के यत्नान्तों से मनविन रतकर नाटकरुकार ने इस प्रसंग को प्रदुभुत मानसिक दृष्टि का कम्प चित्र बना दिया है। शकुन्तला का रोप, राजा का प्रत्याख्यान, ऋषि-शिष्यों का शकुन्तला को छोड़ जाना—भय-मुक्त विचित्र रसपरिपाक के कारण बन जाते हैं।

महाभारत की शकुन्तला की भाँति कालिदास की शकुन्तला राजा की भाप की धमकी नहीं देती। उसकी बातें राजवभू और ऋषि-कन्या के गौरव के प्रनुकूल हैं। दुष्मन्त उत्तम नायक है, क्योंकि वह राजकलंघों का समुचित पातन करने-वाला है। उसका निःस्वार्थ कर्तव्यमय जीवन राजपि की तपस्या का जीवन है। शकुन्तला का परित्याग उसके उज्ज्वल चरित्र को उज्ज्वलतर बनाने योग्य हो सिद्ध हुआ है; क्योंकि अनजाने परायी स्त्री को पत्नी के रूप में स्वीकार कर लेना भी पाप है, और राजा असल में इस पाप से बचने की ही कोशिश कर रहा था। शकुन्तला का उसके प्रति जो प्रेम है वह दुःख की प्रग्नि से परिशुद्ध है। प्रन्तिम मिलन प्रेम-द्रविता बालिका का नहीं, बल्कि तपःशुद्धा, मातृत्व के गौरव से गौरवान्वित, विगतकल्मषा, साध्वी शकुन्तला का है।

विरोधी परिस्थितियों और व्यक्तियों की सृष्टि करके अपने पात्रों के चरित्र-गुण को उज्ज्वल करने में भी कवि ने कमाल की होशियारी से काम लिया है। लेकिन शकुन्तला की तुलना में किसी भी स्त्री-पात्र को रंगमंच पर दर्शक के सामने नहीं आने दिया है। विदूषक सदा राजा के साथ रहता है, परन्तु अगर वह शकुन्तला के प्रेम का साक्षी होता तो सारे नाटक का रस फीका हो जाता। ठीक मौके पर से नाटककार ने उसे कौशलपूर्वक हटा दिया है।

कण्व का बड़ा आकर्षक चित्र है। वे सन्तानहीन ऋषि हैं, पर सन्तान के अहेतुक प्रेम से उनका हृदय भरा है। मरीच और दुर्वासा इन दो ऋषियों की तुलना में खड़ा करके कवि ने उनके हृदय की गम्भीरता, उदारता और प्रेम-प्रवणता को प्रति उज्ज्वल कर दिया है। इसी प्रहार और चरित्रों के चित्रण में और घटनाओं के गति-विकास में उनका संयोजन करके 'शकुन्तला' को कालिदास ने विश्व-साहित्य की यमर विभूति बना दिया है। चरित्र-चित्रण इतना सूक्ष्म और कौशलपूर्ण है कि थोड़े समय में दिख जानेवाले अत्यन्त गौण चरित्र भी स्पष्ट हो उठे हैं। शाङ्गधर और शारद्वत बहुत थोड़े समय के लिए रंगमंच पर आते हैं, बातें भी कम ही करते हैं, पर उतने में ही स्पष्ट हो गया है कि शाङ्गधर उद्वत गर्वीला है, राजा की खरी-खरी सुना देता है और शारद्वत शान्त गम्भीर है, और कन्या-पक्ष के आदमी को जिस प्रकार बात करनी चाहिए वैसे बात करता है।

89. मतलब यह कि पात्रों के चरित्र और घटनाएँ एक-दूसरे से टकराकर जब नाटक को गतिशील बनाये रखें, तभी वे सफल होती हैं। यह बात उपन्यास के लिए भी सत्य है। कोई भी रचना तभी सफल हो सकती है, जब हम यह अनुभव करते रहें कि कुछ भिन्न-भिन्न स्वभाव के व्यक्ति विभिन्न उद्देश्यों को लेकर एकत्र हुए, और उनके स्वभावगत और उद्देश्यगत विरोधों के संघर्ष से कुछ परिस्थितियों में घटनाएँ अग्रसर होती गयीं। इसलिए पात्रों का स्वभाव और उनका उद्देश्य नाटकीय कथा-वस्तु के लिए परम आवश्यक है। उनकी उपेक्षा दोष है।

90. 'जैसा कि ऊपर बताया गया है, पात्रों के चरित्र-चित्रण का एक प्रधान अवलम्ब उनकी बातचीत है। बातचीत से हम उनके भीतरी मनोभावों का आभास पाते हैं और उनकी क्रियाओं के पीछे रहनेवाले उनके विचार समझ पाते हैं। इसीलिए भरतमुनि के 'नाट्यशास्त्र' में पात्रों की बातचीत को नाट्य का शरीर बताया गया है। उपन्यास में बातचीत के द्वारा लेखक अपने उद्देश्य को व्यक्त कर सकता है, अपने मान्य सिद्धान्तों के गुण-दोष की विवेचना कर सकता है, अन्य पात्रों के चरित्रों की व्याख्या कर सकता है, पर नाटककार को इतना अवकाश नहीं होता। नाटककार जो बातचीत कराता है, उसका उद्देश्य चरित्र के भीतरी मनोभावों और वास्तविक स्वभाव को व्यक्त करके उसके चरित्रगत वैशिष्ट्य को दिखाना होता है। नाटकीय वार्तालाप का औचित्य विचार करते समय यह देखना चाहिए कि इससे पात्र की चरित्रगत विशेषता पर क्या प्रकाश पड़ता है। इसी पर से उसकी सार्थकता का निर्णय होना चाहिए।

91. ऐसा सम्भव है कि पात्र एक ऐसी बात प्रकाश्य रूप में कहे जो उसका भीतरी मनोभाव न हो, किसी कारणवश वह झूठ बोल रहा हो। ऐसी हालत में नाटककार एक 'कौशल' अवलम्बन करता है। वह या तो पात्र से कोई 'स्वगत' उक्ति कराता है—अर्थात् पात्र अपने-आपसे ही बात-चीत करके असली रहस्य खोल देता है, या फिर, यदि पात्र का कोई विश्वसनीय साथी वहाँ मौजूद हो, तो उससे 'जनान्तिक' में बात करा देता है। यह 'जनान्तिक' वासी बात सिर्फ उसका विश्वासपात्र व्यक्ति ही सुनता है।

ये दोनों बातें अजीब-सी लगती हैं। रंगमंच से बहुत दूर बैठे हुए भी 'जनान्तिक' की बातें सुन लेता है, पर पास खड़ा आदमी नहीं सुन पाता, ऐसा मान लिया जाता है। 'स्वगत' उक्ति में तो कभी-कभी लम्बा व्याख्यान होता है। नाटक के रंगमंच के निवा दुनिया में घोर वही भी दुरस्त होना-वाला आदमी इन प्रकार अपने-आपको व्याख्यान नहीं सुनाता। हालाँकि हमें ये इस प्रथा के औचित्य को लेकर काफी बहमें हुई हैं, पर ये दोनों बातें नारे-मंजार के नाटककारों की चिराचरित प्रथाएँ हैं।

यस्तुतः रंगमंच-उक्ति पात्र का मानसिक मोर्चे और धिक्कें हैं। नाटककार अपने श्रोताओं की सुविधा के लिए इन वितर्कों को जोर में बोलना चाहता है। जनान्तिक से श्रोता भी उनके आप इस प्रकार की रीति-रिवाज करता है। भारतीय नाटकों

मे इससे मिलती-जुलती एक और भी विधि है। इसे 'आकाशभासित' कहते हैं। इसमें पात्र इस प्रकार बातचीत करता है मानो दुतल्ले पर से कोई उससे कुछ पूछ रहा है और वह उसका जवाब दे रहा है। प्रतिवार वह धोतापाँ के मुनीते के लिए स्वयं ही पूछ लेता है—'क्या कहा?'—'अमुक बात?' और फिर अमुक बात का जवाब देता है।

आजकल की यथार्थवादी प्रवृत्ति इस प्रकार की रुढ़ियों को नही रुढ़ि के रूप में ही ग्रहण करने लगी है। आधुनिक नाटककार इस प्रथा को छोड़ने लगे हैं और साधारण बातचीत के भीतर से ही पात्र के भीतरी मनोभावों को चित्रित करने का प्रयत्न करने लगे हैं। यह कठिन कार्य और भी कठिन इसलिए हो गया है कि आजकल के नाटक अधिकाधिक मनोवैज्ञानिक होते जा रहे हैं; फिर भी, आधुनिक नाटककार ने सफलतापूर्वक इन रुढ़ियों का परिस्थान किया है।

92. 'रंगमंच' को सुविधा-असुविधा के अनुसार नाटक की कारीगरी में बराबर परिवर्तन होता आया है। आजकल 'रंगमंच' को वास्तविक और पथार्थ रखने की प्रवृत्ति बहुत बढ़ गयी है। ऐसा करने से सब समय दर्शक के साथ न्याय नहीं किया जाता। दर्शक की कल्पना को भी पूरा अवकाश मिलना चाहिए। 'रंगमंच' के दृश्य की ओर इशारा-भर हो और बाकी दर्शक की कल्पना के ऊपर छोड़ दिया जाय तो ज्यादा सरसता आ सकती है। कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने 'रंगमंच' को अति यथार्थवादी बनाने की प्रवृत्ति को 'लड़कपन' कहा था। इस दृष्टि से प्राचीन भारतीय 'रंगमंच' आधुनिक 'रंगमंचों' की अपेक्षा अधिक सरस और गम्भीर कहे जा सकते हैं, यद्यपि वे इतने सुसज्जित नहीं होते थे।

भारतीय आचार्यों ने अभिनय के चार अंग माने हैं: 'आंगिक', 'वाचिक', 'आहार्य' और 'सात्त्विक'। 'आंगिक' अभिनय देह और मुख-सम्बन्धी अभिनय को कहते हैं। प्राचीन ग्रन्थों में तिर, हाथ, कटि, वक्ष, पाश्वं और पैर आदि अंगों के सैकड़ों प्रकार के अभिनय बताये गये हैं। इन अभिनयों का किस-किस कार्य में प्रयोग होगा, यह भी विस्तृत रूप से बताया गया है। 'वाचिक' वचन-सम्बन्धी अभिनय को कहते हैं। पदों का स्पष्ट उच्चारण, उचित स्थान पर जोर (काकु) आदि की कला इसी में गिनी जाती है। 'आहार्य' रंगमंच की सजावट और पात्रों के वेश-विन्यास को कहते हैं। रंगमंच में यथार्थता की झलक ले आ देने के लिए उन दिनों तीन प्रकार के पुस्त व्यवहृत होते थे। वे या तो बाँस या सरकण्डे के बने होते थे जिन पर कपड़ा या चमड़ा मढ़ दिया जाता था, ताकि पहाड़, वन आदि की झलक दे सकें; या फिर तन्त्रादि की सहायता से फर्जी बना लिये जाते थे; या फिर अभिनेता इस प्रकार की चेष्टाओं का अभिनय करता था कि जिससे दर्शक को उन वस्तुओं का बोध अपने-आप हो जाता था। पुरुषों और स्त्रियों की वेश-रचना और उनका यथाविधि रंगमंच पर उतरना भी 'आहार्य' अभिनय के ही अंग समझे जाते थे। परन्तु इन तीनों ही की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण है 'सात्त्विक' अभिनय। भिन्न-भिन्न रसों और भावों के अभिनय में ही अभिनेता या अभिनेत्री

की वास्तविक परीक्षा होती है।

इस प्रकार रंगमंच की सजावट, पात्रों का वेश-विन्यास, उनकी बात-चीत, उनकी आंगिक गति और उनका भावात्मक अभिनय भी भारतीय शास्त्रकार की दृष्टि में अभिनय ही है। 'अभिनय' शब्द का अर्थ वह 'क्रिया' है जो दर्शक को रसानुभूति की ओर ले जाय। रंगमंच की सजावट, पात्रों की बात-चीत, उनका वेश-विन्यास आदि सभी बातें रसानुभूति की सहायिका हैं। परन्तु यदि ये ही प्रधान हो उठें और रसानुभूति गौण हो जाय तो वे दोष हो जायेंगी। रंगमंच को अत्यधिक यथार्थवादी बनाने के प्रयासों इस बात को भूल जाते हैं।

93. प्रत्येक नाटकीय कथा कुछ विरोधों को लेकर अग्रसर होती है। जो कथा सरल होती है उसमें यह विरोध दो व्यक्तियों में होता है, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि विरोध के लिए हर हानत में एक नायक और एक प्रतिनायक रहें ही। प्राधुनिक नाटकों में यह विरोध नाना भाव में प्रदर्शित हुआ है। नायक का उसके भाग्य या परिस्थितियों के साथ विरोध हो सकता है, सामाजिक रुढ़ियों के साथ विरोध हो सकता है और फिर अपने मत के परस्पर-विरोधी आदर्शों के सघर्ष के रूप में भी हो सकता है। विरोध व्यक्तियों, मनोभावों और स्वार्थों को केन्द्र करके नाना रूप में प्रकट हो सकता है। इस विरोध से ही नाटक की घटना में गति या क्रिया आती है। विरोध के आरम्भ से ही वस्तुतः कथा-वस्तु का आरम्भ होता है और उसके अन्त से ही उसका अन्त हो जाता है। विरोध कथा-वस्तु को आश्रय करके अग्रसर होता हुआ चरमबिन्दु तक उठता है, जहाँ से एक पक्ष की हार शुरू होती है और एक पक्ष की जीत, और अन्त में जब हारनेवाला पक्ष एकदम हार जाता है तो विरोध की समाप्ति हो जाती है।

इन क्रियाओं को पश्चिम के पण्डितों ने पाँच भागों में बाँट लिया है : (1) पहली 'आरम्भभावस्था' है, जिसमें कुछ ऐसी घटनाओं की अवतारणा होती है जिनमें विरोध प्रकट होता है। (2) दूसरी 'विकासावस्था' है, जहाँ विरोध का विकास होता है, वह अग्रसर होता जाता है। (3) तीसरी अवस्था का नाम 'चरमबिन्दु' है। यहाँ विरोध अपनी सर्वोच्च सीमा पर आ जाता है। (4) चौथी अवस्था 'ह्रासावस्था' कहलाती है, इसमें विरोध उतार की ओर होता है और एक पक्ष निश्चित रूप से हार की ओर अग्रसर होता रहता है। (5) पाँचवी अवस्था का नाम 'समाप्ति' है।

इन पाँच अवस्थाओं—'आरम्भ', 'विकास', 'चरमबिन्दु', 'ह्रासावस्था', 'समाप्ति', को लक्ष्य में रखकर पाँच अंकों के नाटक लिखे जाते थे। पर नाना कारणों से अंकों का विभाजन अवचित्-कदाचित् ही इन पाँच अवस्थाओं के स्वाभाविक विकास के आधार पर होता है। कभी दो अंकों तक 'आरम्भ' चल रहा है, दो अंकों तक 'विकास' चलता है, और फिर बड़ा-बड़ा अन्तिम अंक में 'चरमबिन्दु', 'ह्रास' और 'समाप्ति' की योजना कर दी जाती है। यह दोष है। होना यह चाहिए कि कथा-वस्तु में इन पाँच अवस्थाओं के विकास में सम्यक्ता हो। सभी

का मूत्रपात हो जाता है। समस्त नाटक के भीतर राम का अन्तर्द्वन्द्व—उनके भीतरी प्रेम और बाहरी राजकर्तव्य का द्वन्द्व—बहुत चतुरता के साथ गुरु में ही दिया दिया गया है।

राम के चरित्र में व्यक्ति की अपेक्षा राजा के वास्तविक कर्तव्य का जो प्राधान्य है, उसी ने नाटक को एक अपूर्व करुण भाव से आर्द्र बना दिया है। परन्तु चूँकि सीता के चरित्र में एकरसता अधिक है, इसलिए नाटककार गुरु में ही उनकी ओर पाठक का ध्यान नहीं आकृष्ट कर सका है। परन्तु तृतीय अंक में जब सीता अपने प्रियतम को देखती और धमा करती हैं तो भवभूति का चित्रण अत्यन्त सुकुमार हुआ है। राम यद्यपि कर्तव्य-पालन में कठोर हैं, पर सीता के प्रति उनका प्रेम निस्सन्देह अत्यधिक है। राम के चरित्रगत इस भीतरी विरोध को जितना इस अंक की घटनाएँ स्पष्ट करती हैं, उतना और किसी अंक की नहीं। देशी और विदेशी सभी पण्डितों ने स्वीकार किया है कि इस अंक में सीता के शान्त, गम्भीर और उदार आत्मसमर्पण में एक ऐसी रस-वस्तु का साक्षात्कार होता है जो भवभूति की अपनी विशेषता है। सारे अंक में यद्यपि कुछ अप्राकृतिक अवस्थाओं का सहारा नाटककार ने लिया है, पर बड़ी चतुरता के साथ इस दैवी सहायता ने भावी मिलन और प्रेम को सान्द्ररूप में प्रकट करने का मार्ग प्रशस्त कर लिया है।

‘उत्तर रामचरित’ का तृतीय अंक कवित्व, कल्पना और रस-परिपाक की दृष्टि से बेजोड़ है। अन्तिम अंक में भवभूति की नाटकीय प्रतिभा सर्वोच्च स्थान पर उठी है। केवल भारतीय नाटकों की मिसनान्त होनेवाली रूढ़ि के पालन के लिए भवभूति ने अन्तिम अंक में मिलन नहीं कराया है। वस्तुतः नाटक जिस रास्ते अप्रसर हुआ है उसकी सर्वोत्तम परिणति यही है। ऐसा न होता तो, जैसा कि ए. वी. कीथ ने लिखा है, आधुनिक पश्चिमी आलोचक की दृष्टि में भी नाटक अपूर्ण ही रह जाता।

96. नाटक की क्रिया वस्तुतः दो प्रकार की होती है : ‘साक्षात् प्रवर्तित’ या ‘प्रत्यक्ष’ तथा ‘असाक्षात् प्रवर्तित’ या ‘परोक्ष’। ‘प्रत्यक्ष’ और ‘परोक्ष’ शब्द अधिक सुगम हैं, इनके लिए ‘साक्षात् प्रवर्तित’ और ‘असाक्षात् प्रवर्तित’ ये दो शब्द शास्त्र में प्रयुक्त होते हैं। ‘प्रत्यक्ष’ क्रिया नाटक के रंगमंच पर दिखायी देती है। मारना, लड़ना आदि ऐसी ही क्रियाएँ हैं, परन्तु ‘अप्रत्यक्ष’ या ‘परोक्ष’ क्रियाएँ सात्विक अभिनय से दिखायी जाती हैं (दे. 92.)। दुःखी होना, आनन्दित होना आदि ऐसी ही क्रियाएँ हैं। शेक्सपियर के नाटकों में ‘प्रत्यक्ष’ क्रिया का बाहुल्य है और बर्नार्ड शा तथा [रवीन्द्रनाथ के नाटकों में ‘परोक्ष’ क्रिया का। दोनों में सामंजस्य-विधान होना चाहिए। नाटककार को इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि अकारण कोई क्रिया न दिखायी जाय। प्रत्येक क्रिया का उद्देश्य होना चाहिए। इसी उद्देश्य से नाटक की क्रिया रसोद्रेक में सहायता करती है।

97. भरत मुनि ने कहा कि नाटक अवस्थाओं के अनुकरण का नाम है।

करण केवल तीन तत्वों तक ही सीमित है : (1) घटना का, (2) पात्र का
 (3) वातचीत का। तीनों के अनुकरण तीन-तीन तरह से हो सकते हैं। या
 उन्हें, जैसा वे होते हैं उससे अच्छा करके दिखाया जा सकता है, या बुरा करके
 लाया जा सकता है, या ज्यों-का-त्यों दिखाया जा सकता है। चाहे नाटक यथा-
 दी हो या आदर्शवादी, पहले दो तरीके भेदी रूचि के परिचायक हैं। यथार्थ
 बुरा करके जो अनुकरण होगा उसमें खून-खच्चर, शराब-कबाब, हत्या-ढकैती
 का प्राधान्य होगा। जो यथार्थ से अच्छा होगा उसमें आकाशवाणी, देवत्वा-
 पुष्पवृष्टि आदि का प्राधान्य होगा।

वस्तुतः नाटक का अनुकरण वास्तविक होना चाहिए। केवल उसका प्रभाव
 होना चाहिए जो मनुष्य को पशु-सुख मनावृत्तियों से ऊपर उठाये। मनुष्य
 प्रकार की दुर्बलताओं और शक्तियों का समन्वय है, उसका अनुकरण भी वैसा
 होना चाहिए। कुछ लोगों को यह भ्रम है कि पाश्चात्य देशों में जिसे 'ट्रेजेडी'
 है वह दुःखान्त या वियोगान्त घटना है। असल बात यह नहीं है। 'ट्रेजेडी'
 नाटक है, इसमें सन्देह नहीं, परन्तु यदि चरित-नायक में ऐसी स्वाभाविक
 ता, न हो, जो उसके दुःखमय अन्त को स्वाभाविक रूप में यहाँ ले चले, तो वह
 'ट्रेजेडी' नहीं कही जायगी। यदि शुरू में ही मान लिया जाय कि चरितनायक
 भी सत्य से विचलित नहीं होनेवाला व्यक्ति है तो 'ट्रेजेडी' का रस-परिपाक
 नहीं होगा, क्योंकि 'ट्रेजेडी' के समस्त दुःखों का मूल उस चरितनायक की
 ता ही है। इसलिए नाटकीय चित्रण में वास्तविकता आवश्यक है। इन
 वक्तव्यों के भीतरसे ही उत्तम नाटककार महान् बनानेवाले नाटकीय
 व को पैदा करता है।

98. चरित्र-प्रधान नाटकों के प्रसंग में हिन्दी के प्रसिद्ध नाटककार श्री जय-
 'प्रसाद' का नाम लिया जा सकता है। उनके नाटकों के प्रधान आकर्षण
 : (1) शक्तिशाली चरित्र और (2) कवित्वमय वातावरण। यद्यपि उनके
 में अनेक श्रेणी के लोग नहीं हैं, तथापि वे इतने सजीव हैं कि पाठक उनको
 नहीं सकता। उनके आदर्श पात्रों में वीरता, प्रेम और देश-भक्ति आवश्यक
 विद्यमान रहते हैं, जिसका परिणाम यह हुआ कि उनमें बहुविधता नहीं
 पायी है।

उनके सभी आदर्श और आकर्षक पुरुष पात्रों को तीन मोटे विभागों में बाँट
 जा सकता है :

(1) तत्त्वचिन्तक, (2) कर्मठ वीर सैनिक, और (3) कुटिल राजनीतिज्ञ। ये
 साथ प्रेमी होते हैं और प्रेम ही इनको दुर्बल या सबल बनाता है। उनके
 पात्रों में भी ये ही बातें लागू होती हैं। उन्हें भी तीन श्रेणियों में बाँट लिया
 जाता है : (1) कुटिल राजनीतिज्ञाएँ, (2) प्रेमिकाएँ, और (3) दुर्बल हृदय
 हत्याकाशिनी स्त्रियाँ।

उनके सभी नाटकों में कुछ घटा-बढ़ाकर ये छः प्रकार के चरित्र खोजे

आगे बढ़ते गये हैं, और नाटककार बराबर एक सच्चे जिज्ञासु की तरह बड़ी सावधानी से चलता गया है। प्रेमचन्दजी के चरित्रों की तरह उनके मूल में ही क्रान्ति नहीं है, क्रान्ति है उनके अन्त में। यह सच है कि उन्होंने भी क्रान्ति की है, सामाजिक या राजनीतिक नियमों की अवहेलना की है; किन्तु कब?—विरोधी उपकरण जब जिन्दगी की राह रोककर सड़े हो जाते हैं। यही स्वाभाविक है। मिश्रजी की यह ईमानदारी उनके नाटकों में भारी आकर्षण से आ देती है। उन्होंने पुरानी भावुकता के प्रति विद्रोह किया है। उनका कहना है कि “प्रतिभा यदि वास्तव में कही है तो यह उसी पुराने रास्ते में धूल के भीतर घसीटी नहीं जा सकती। उसकी इच्छा कानून है, वह ज़िपर नज़र डालती है, नियम बनते जाते हैं। कलाकार का कम्पास है जो तूफ़ान ठीक उत्तर की ओर इशारा—संकेत—करता है।” इस दृष्टि से उनके नाटकों में ‘ठीक उत्तर की ओर संकेत’ करना ही आदर्श है, फिर भी उन्होंने अपने नाटकों को जो ‘समस्या नाटक’ कहा है उसका कारण यह है कि वे पहले ही समाधान को दृष्टि में रखकर अपनी रचना नहीं करते। वे उस बात की ओर उन्मुख हैं, जो एक नयी दुनिया का निर्माण करेगी, “जिसका आधार संस्कार और सेवा होगा—रंगों की विपमता और घृणा नहीं।” इसीलिए वे बर्नार्ड शा की उस प्रवृत्ति का अनुकरण करना पसन्द नहीं करते जिसका काम उपहास करना है, सुधार करना नहीं।

मिश्रजी के नाटकों में नाटकीय कारीगरी निर्दोष नहीं कही जा सकती। दृश्यों के विधान में और समस्याओं की वेंमेल योजना में त्रुटि खोजी जा सकती है, पर निस्सन्देह उनमें अपने प्रतिपाद्य के भीतर प्रवेश करने की पैंती दृष्टि वर्तमान है।

लेकिन हिन्दी में आज भी नाटकों में कवित्व पूरी मात्रा में है। तीन श्रेणियों के नाटक ऐसे लिखे गये हैं जो काव्य के तत्वों से परिपूर्ण हैं :

(1) प्रथम है ‘रूपक नाट्य’, जिनमें या तो मानवीय मनोरागो—जैसे; कामना, विलास, सन्तोष, करुणा आदि—की मनुष्य-रूप में कल्पना करके नाटकीय रस-सृष्टि करने का प्रयास होता है, या प्रकृति के भिन्न-भिन्न उपादानों की मानव-रूप में अवतारणा की जाती है। प्रसादजी की ‘कामना’ प्रथम श्रेणी में और सुमित्रानन्दन पन्तजी की ‘ज्योत्स्ना’ दूसरी श्रेणी में आती है। इन रूपकों के माध्यम से नाटककार अपना अभिमत उद्देश्य व्यक्त करता है।

(2) ‘गीति-नाट्य’ पद्यात्मक वातचीत के रूप में लिखे जाते हैं। यह भी कवित्व की मात्रा लिये होते हैं। कवित्व से मतलब केवल पद्य-बद्धता से नहीं बल्कि भावावेग, कल्पना और झुंकार के वातावरण से है। नाटकों की गद्यात्मक क्रिया का इसमें प्राधान्य नहीं होता, यद्यपि वह नाटकीय गुण इसमें रहना आवश्यक है, जो पात्रों और घटनाओं के घात-प्रतिघात से गति उत्पन्न करना है। हिन्दी में बहुत बड़ी प्रतिभावाला गीति-नाट्यकार कोई नहीं है।

(3) इन्हीं से मिलते-जुलते अर्थात् भावावेग, कल्पना और झुंकार का कवित्वमय वातावरण लिए हुए एक और प्रकार के नाटक होते हैं, जो गद्य में

लिखे जाते हैं। उन्हें 'भावनाट्य' नाम दिया गया है। ऐसे नाटकों में सबसे प्रख्यात हैं गोविन्दवल्लभ पन्त का 'वरमाला'। श्री उदयशंकर भट्ट ने भी अनेक गीति-नाट्यो और भावनाट्यो की रचना की है।

103. इधर 'एकांकी नाटकों' का भी प्रचलन बढ़ रहा है। पुराने जमाने में भी एक अंक में समाप्त होनेवाले नाटक लिखे गये हैं, परन्तु इधर के प्रयत्न नये हैं। इनमें गद्यात्मकता, मनोविरलेपण की प्रवृत्ति और समस्याओं की ओर सकेत ही प्रवृत्ति हो उठा है। ये कहानी की भाँति वैयक्तिक स्वाधोनता और गद्य-युग की उपज है। इनमें बड़े नाटकों की भाँति चरित्र के विकास का ज्यादा अवकाश नहीं होता। कहानी के बाद एकांकी नाटक के चरित्र भी लेखक के उद्देश्य के साधन होकर आते हैं। स्थान, समय और वस्तु का सकलन एकांकी के कौशल की जान है। कहानी की भाँति एकांकी नाटक भी एक घटना, एक परिस्थिति और एक उद्देश्य से बनता है। हिन्दी में डॉ. रामकुमार वर्मा ने सबसे अधिक एकांकी नाटक लिखे हैं।

104. नाटककार का उद्देश्य समझना उपन्यासकार के उद्देश्य के समान सरल नहीं है। नाटक भिन्न-भिन्न स्वभाववाले पात्रों के मुख से बोलता है। प्रत्येक पात्र की उक्ति में नाटककार का अपना मत व्यक्त नहीं होता, परन्तु दो बातों को ध्यान में रखने से नाटककार का अपना उद्देश्य समझ में आ जाता है। प्रथम यह लक्ष्य करना चाहिए कि नाटककार किस पात्र की ओर सबसे अधिक सहानुभूति उत्पन्न कर रहा है और किस पात्र की ओर घृणा या उपेक्षा का भाव दिखा रहा है। सहानुभूतिवाले पात्र के मुख से नाटककार प्रायः अपना मत प्रकट किया करता है।

प्राजकाल तो नाटककार दीर्घ भूमिकाएँ लिखकर अपना मत प्रकट करने लगे हैं। नाटककार की गलतियों से भी उसके पक्षपात का अनुमान होता है, क्योंकि कभी-कभी उत्तम नाटककारों को भी अपने सिद्धान्तों के प्रति अतिरिक्त मोह होने के कारण शिथिल और अनावश्यक दृश्यों का अवतरण करते देखा गया है। प्रसादजी प्रायः नाटकों को गतिमान बनाने के बदले अपने ऐतिहासिक मतों और दार्शनिक विश्वासों को व्यक्त करने के फेर में पड़ जाते हैं और इस प्रकार गतिहीन दृश्यों की योजना कर बैठते हैं।

परन्तु नाटक की परिस्थिति से भी नाटककार का उद्देश्य स्पष्ट होता है। 'शकुन्तला नाटक' के प्रथम अंक में कालिदास ने दुष्यन्त और शकुन्तला के आकर्षण की योजना जीवन-लीला के भीतर से की है। परिस्थितियाँ इस उच्छृंखल प्रेमाकर्षण को ध्वस्त-भिन्न कर देती हैं। अन्तिम अंक में मलिन धूसरवस्त्रा, निषमाचरण से शृङ्गमुखी, जुड़शीला शकुन्तला का दर्शन होता है। यहाँ कवि ने मिलन का माध्यम बालक को बनाया है। इस आदि और अन्त को देखकर सहृदय के हृदय पर यह प्रभाव पड़ता है कि 'मोह में जो अज्ञेय हुआ है वह मगल में परिस्थिमाप्त है। धर्म में जो सौन्दर्य है वही ब्रह्म है और प्रेम का जो शान्त, मयत

तथा कल्याणमय रूप है वही श्रेष्ठ है; बन्धन में ही यथार्थ प्रीति है; और उच्छृंखलता में सौन्दर्य की आशु विकृति। भारतवर्ष के प्राचीन कवि ने प्रेम की ही प्रेम का लक्ष्य नहीं माना, भंगल को ही प्रेम का अन्तिम लक्ष्य घोषित किया है। उनके मत में नर-नारी का प्रेम तब तक सुन्दर नहीं होता जब तक वह बन्ध (निष्फल, निस्सन्तान) रहता है, कल्याण की नहीं अपनाता और ससार में पुत्र कन्या तथा अतिथि-प्रतिवेशियों में विचित्र सौभाग्य से व्याप्त नहीं हो जाता।" (रवीन्द्रनाथ)

105. और सही बात यह है कि अन्यान्य साहित्यांगों की भाँति नाटक का भी चरम लक्ष्य वही परम भंगलमय ऐक्यानुभूति है, जिससे वह पशु-सामान्य प्रवृत्तियों से ऊपर उठता है और प्राणिमात्र के सुख-दुःख को अपना समझ सकता है। नाटक की आलोचना के नाम पर आजकल बहुत ऊँट-जलूल धामक बातें फैलायी जा रही हैं। सुप्रसिद्ध नाटककार बर्नाड शा ने एक जगह लिखा है :

"कोई ऐसी बात नहीं कहता कि 'मैं पूर्वकालीन मुखान्त और दुःखान्त नाटकों से उसी प्रकार घृणा करता हूँ जिस प्रकार धर्मोपदेश से या संगीत से। किन्तु मैं पुलिस-केस या विवाह विवाह-विच्छेद के समाचार को या किसी भी प्रकार के नृत्य और सजावट आदि को पसन्द करता हूँ, जो मुझ पर और मेरी पत्नी पर अच्छा प्रभाव डालते हैं। बड़े लोग चाहें जो कहें, मैं किसी प्रकार के बुद्धिमूलक कार्य से आनन्द नहीं उठा पाता और न यही विश्वास करता हूँ कि कोई दूसरा ही उससे आनन्द उठा सकता होगा।'—ऐसी बातें नहीं कही जातीं। फिर भी यूरोप और अमरीका के 90 फीसदी प्रसिद्ध पत्रों में नाटकों की समालोचना के नाम पर इन्हीं बातों का विस्तृत और पालिश किया हुआ अर्थान्तर प्रकाशित होता है। अगर इन समालोचनाओं का यह अर्थ नहीं तो उनका कुछ भी अर्थ नहीं है।"

साहित्यिक समालोचना और निबन्ध

106. 'समालोचना' शब्द का व्यवहार आजकल बहुत अस्त-व्यस्त अर्थ में हो रहा है। अंग्रेजी के 'क्रिटिसिज्म', 'रिव्यू', 'ओपिनियन' आदि शब्दों के सिवा संस्कृत की 'टीका-व्याख्या' आदि सभी अर्थों में इसका व्यवहार होते देखा गया है। साधारणतः समालोचक का कर्तव्य यह समझा जाता रहा है कि वह कवि और काव्य के गुण-दोषों की परीक्षा करे, उत्कर्ष-अपकर्ष का निर्णय बताये, और उपा-

देयता या अनुपादेयता के सम्बन्ध में परामर्श दे। सनातन काल से समस्त देशों में काव्य-समालोचक निम्नांकित बातों में से एक, दो, या तीनों का कार्य करते आये हैं : विश्लेषण, व्याख्या और उत्कर्षापकर्ष-विधान। लेकिन बहुत हाल ही में समालोचक के इस सनातन-समर्पित कर्तव्य को सन्देह की दृष्टि से देखा जाने लगा है।

सबसे पहला आक्रमण 'समालोचना' नामक विषय पर ही किया गया है। कवि और पाठक के बीच इस मध्यवर्ती बाधा की उपकारिता पर ही सन्देह प्रकट किया गया है। विभिन्न देश और काल के इतिहास से इस प्रकार के सैकड़ों प्रमाण एकत्रित किये जा सके हैं कि एक ही कवि या नाटककार को दो समालोचक एकदम विरुद्ध रूप में देखते हैं। फ्रांस के असलोचक बहुत दिनों तक शेंक्सपियर को घसम्य, जगसी और कला-शून्य समझते रहे और इंग्लैण्डवाले सत्तार का सर्वश्रेष्ठ कलाकार। मिल्टन के 'पैराडाइज लास्ट' को एक पंडित ने बहुत ही उत्तम और दूसरे ने अत्यन्त निकृष्ट कोटि का काव्य बताया था। हिन्दी में कुछ दिन तक देव और बिहारी के काव्योत्कर्ष के विषय में परस्पर-विरोधी मतों का चख-चल चलता रहा। केवल कवियों की ही नहीं, आलोचकों की भी समीक्षा करते समय परस्पर-विरोधी मतों की बातें सुनायी देती हैं। श्री रामनाथ लाल 'सुमन' को जिस महीने श्री नगेन्द्र ने 'इमेजिनेटिव' या कल्पनाविद् 'स्कूल' का बताया, उसी महीने श्री वनमाली ने 'इम्प्रेसनिस्ट' या प्रभाववादी सम्प्रदाय का मान लिया। इस प्रकार प्रत्येक देश और प्रत्येक काल में समालोचक के विश्लेषण, व्याख्या और उत्कर्षापकर्ष विधानों में गहरा मतभेद देखा जाता है। फिर भी इसके बिना काम भी नहीं चलता।

107. समस्त हिन्दी साहित्य को पढ़ना सम्भव नहीं है। उस पर अपना मत भी स्थिर करना सबके दूते का नहीं है। इस अज्ञान की अपेक्षा प. रामचन्द्र शुक्ल का विशेष दृष्टि से देखा हुआ साहित्यिक निष्कर्ष पढ़ना कहीं अधिक अच्छा है। इस प्रकार पं. रामचन्द्र शुक्ल का मत एक-दो स्थानों पर भ्रामक होते हुए भी, सब मिलाकर काम की चीज सिद्ध हो सकता है; पर खतरा यह है कि प. रामचन्द्र शुक्ल को 'क', 'ख', 'ग' नामक समालोचकों से विशेष कैसे मान लें ? कौन-सा बाट है जिससे हम शुक्लजी के भारीपन और दूसरों के हल्केपन का निर्णय कर लें ? स्पष्ट ही हमें फिर एक दूसरे आदमी की राय लेनी पड़ेगी और इस प्रकार मूल पुस्तक और अपने बीच हम एक और बाधा खड़ी कर लेंगे। तब पूछा जाय तो मूल पुस्तक और पाठकों के बीच इस प्रकार की बाधाओं की परम्परा बड़ी खतरनाक साबित हुई है। इस वैज्ञानिक युग में इसीलिए इन उत्कर्षापकर्ष-विधायिनी समालोचनाओं के प्रति एक तरह के विराम का वातावरण तैयार हुआ है ! इसलिये कुछ पण्डितों ने समालोचना को बिल्कुल नये ढंग का शास्त्र बनाना चाहा है; क्योंकि उसके बिना जब काम चल ही नहीं सकता और पुराना ढंग जब खतरनाक साबित हो ही चुका है, तो क्यों न इस शास्त्र का आमूल संस्कार कर लिया जाय ?

108. इन नये पण्डितों का मत है कि समालोचना में उत्कर्ष या अपकर्ष का निर्णय नहीं होना चाहिए। वनस्पति-शास्त्री वयूल और गुलाब के मोन्दर्य या गुणों की मात्रा का विचार नहीं करता, वह केवल इनकी जाति का भेद बताता है। इसी प्रकार आलोचक को भी आलोच्य ग्रन्थकार की जाति का निर्णय करना चाहिए, गुण और दोष की मात्रा का नहीं।

प्राचीन निर्णयात्मिका समालोचना (जुडिशियल) के विरोध में इसका नाम दिया गया है 'अभ्यूहभूला समालोचना' (इंस्टिट्यूट फ्रॉम डिमिज्म)। इसमें कवियों के प्रकार—(काइंड) में भेद किया जाता है, मात्रा (डिग्री) में नहीं। समालोचक काव्य का विश्लेषण करते हैं, गुण-दोष का विवेचन नहीं। लेकिन वनस्पति-शास्त्र के वयूल और गुलाब का जाति-भेद बताने के बाद भी एक ऐसे शास्त्र की आवश्यकता रह जाती है जो बताये कि इन दोनों में से किसका नियोग मानव-जाति के किस कल्याण में किया जा सकता है। उसी प्रकार इस समालोचक के बाद भी इस बात की जरूरत रह जाती है कि, समालोचक नहीं तो कोई और ही बताये कि किस कवि से समाज को क्या लाभ या हानि है—अर्थात् समाज के लिए कौन कितना उत्कृष्ट या अपकृष्ट है? इस प्रकार समस्या जहाँ-की-तहाँ रह जाती है। असल में सवाल 'जुडिशियल' या 'इंस्टिट्यूट' आलोचना का नहीं है, सवाल है एक सामान्य निर्णायक साधन का। भारतवर्ष के पण्डितों ने अनेक रण-भगड़ के बाद एक सामान्य मान (या 'कामन स्टैंडर्ड') बनाने की चेष्टा की थी; पर हमने देखा है कि जमाने के परिवर्तन के साथ वह भ्रम आदर्श व्यवस्था नहीं मानी जा सकती। फिर भी उनके सुझाये हुए मार्ग से नये 'स्टैंडर्ड' का उद्भावन किया जा सकता है।

109. मनुष्य का मन हजारों अनुकूल और प्रतिकूल धाराओं के सघर्ष से रूप ग्रहण करता है, उसे अगर प्रमाण मान लें तो मूल्य-निर्धारण का कोई एक सामान्य मानदण्ड बन ही नहीं सकता। ग्राहक और विक्रेता को अपने-अपने मन के अनुसार 'सेर' बनाने दिया जाय तो बाजार बन्द हो जायेंगे। कवि का कारबार इसी मानसिक 'सेर' से चलता है, अन्ततः अब तक चलता रहा है। अगर समालोचक लोग अपने-अपने मन के गढ़े 'सेर' लेकर पहुँचे हैं। जब हम समालोचक की रचि की बात कहते हैं तो उसके इसी मन-महन्त 'सेर' की बात करते हैं। 'क' नामक समालोचक जिसको तीन सेर कहता है, 'ख' उसे पौन सेर मानने को भी तैयार नहीं। 'देव पुरस्कार' के एक निर्णायक ने एक पुस्तक पर 85 नम्बर दिये थे, दूसरे ने 20 और तीसरे ने शून्य !! अब, यह तय है कि अपनी-अपनी रचि और अपने-अपने सस्कार लेकर वस्तु का याथार्थ्य-निर्णय नहीं हो सकता, कोई एक सामान्य मानदण्ड होना चाहिए।

प्रभाववादी समालोचकों ने इस सामान्य मानदण्ड के रास्ते में विघ्न खड़ा किया है। प. रामचन्द्र शुक्ल ने इनकी समालोचना के सम्बन्ध में अपने इतिहास में कहा है कि "प्रभावानिव्यञ्जक समालोचना कोई ठीक-ठिकाने की वस्तु ही

नहीं। न ज्ञान के क्षेत्र में उसका कोई मूल्य है, न भाव के क्षेत्र में। उसे समीक्षा या आलोचना कहना ही व्यर्थ है। किसी कवि की आलोचना कोई इसलिए पढ़ने बैठता है कि उस कवि के लक्ष्य को, उसके भाव को ठीक-ठीक हृदयगम करने में सहायता मिले, इसलिए नहीं कि सजीले पद-विन्यास द्वारा अपना मनोरंजन करे। यदि किसी रमणीय अर्थगर्भित पद्य की आलोचना इसी रूप में मिले कि 'एक बार इस कविता के प्रवाह में पड़कर बहना ही पड़ता है। स्वयं कवि को भी विवशता के माय बहना पड़ा है, वह एकाधिक बार मयूर की भाँति अपने सौन्दर्य पर आप ही नाच उठा है', तो उसे लेकर कोई क्या करेगा?"

पाचार्य शुक्ल का यह वक्तव्य जहाँ विशुद्ध बुद्धिमूलक चिन्तन को प्रधान मानकर समालोचना के प्रभाववादी रूप की उचित समीक्षा करता है, वहाँ यह भुला देता है कि काव्य की समीक्षा जितनी भी बुद्धिमूलक क्यों न हो, है वह भावावेग को समझने का प्रयत्न ही। सहृदय के हृदय में वासनारूप से स्थित भाव ही तो काव्य के अलौकिक चमत्कार का कारण है, रस सहृदय के स्वाकार से अभिन्न है (दे 29)। फिर वह निस्संग कैसे हो सकता है? जब तक सहृदय का व्यक्तित्व कवि के साथ एकाकार नहीं हो जाता तब तक रस का अनुभव नहीं हो सकता। समीक्षक जब तक अपना अहंकार लेकर बैठा रहेगा तब तक रस नहीं पा सकेगा। स्वयं शुक्लजी ने कहा है कि "काव्य का चरम लक्ष्य सर्वभूत को आत्मभूत कराके अनुभव कराना है, उसके साधन में भी अहंकार का त्याग आवश्यक है।"

110. लेकिन किसी भी बात के निर्णय का सामान्य मानदण्ड मनुष्य के पास बसतमान है। वह मानदण्ड है बुद्धि। किसी 'वस्तु', 'धर्म' या 'क्रिया' के वास्तविक रहस्य का पता लगाने के लिए उसे अपने अनुराग-विराग या ईर्ष्या-द्वेष के साम साम नहीं देना चाहिए, बल्कि देखना चाहिए कि वस्तु-धर्म या क्रिया, देखनेवाले के बिना भी, अपने-आपमें क्या है। गीता में इस बात को नाना भाव से बताया गया है। समालोचना का जो ठर्रा प्रभाववादियों ने चला दिया है उसमें द्वन्द्वों द्वारा परिचालित होने के दोष को कारण तो माना ही नहीं जाता, उल्टे कभी-कभी उसके लिए गर्व किया जाता है।

111. सम्मतियों की इस बहुमुखी विरोधिता का कारण यह है कि आलोच्य वस्तु को आलोचक अपने मानसिक सस्कारों के भीतर से देखता है। कभी-कभी वह अपनी गलती खुद ही महसूस करता है और इसलिए अपनी सम्मति के समर्थन में वेदान्त से लेकर कामशास्त्र तक का हवाला पेश किया करता है। इसी प्रकार गुरु में ही अपनी रुचि-अरुचि के जाल से आलोच्य को आच्छादित करने-वाली समालोचना का भी नाम कभी-कभी 'निर्णयात्मिका' (जुडिशियल) बताया जाता है। परन्तु वस्तुतः यह समालोचना 'निर्णयात्मिका' नहीं होगी, क्योंकि निर्णायक होने के लिए ईर्ष्या-द्वेष से परे होना बहुत जरूरी है। परन्तु कहा जाता है कि समालोचना की दुनिया निराली होती है। अन्य वैज्ञानिक ठोस-ठोस वस्तुओं

की नाप-जोख करते रहते हैं, पर समालोचक अनिन्द्रिय-ग्राह्य अलौकिक रस-वस्तुओं की जाँच करता है। इसलिए पहले उसे अपने मनोभावों को ही प्रधानता देनी चाहिए। अर्थात् छूटते ही उसे जो काव्यादि 'अपील' कर जायें, उसी को उसे बुद्धि-परक विवेचना का रूप देना चाहिए। परन्तु ऐसा करके आलोचक वस्तुतः कवि बनता है। अन्तर यही होता है कि कवि फूल-मत्ती को देखकर भावोन्मत्त होता है, और आलोचक उसकी कविता को, दोनों कब क्या कह जायें, कुछ ठीक नहीं !

ऐसा स्वीकार करने में किसी को कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि कवि के चित्त के अन्तःस्थल में या उसके मन के अवचेतन स्तर में ऐसी बहुत-सी चीजें होती हैं जो अनजान में उसकी कविता में आ जाती हैं, और आलोचक का दावा बिल्कुल ठीक है कि वह उन अनजान प्रवृत्तियों से पाठक का परिचय कराता है। परन्तु जब वह कहता है कि उससे किसी अनिवर्चनीय हेतु या कला का सम्बन्ध मिलता है, तो मुझे ऐसा लगता है कि वह मानव-बुद्धि पर जितना विश्वास करना चाहिए उतना नहीं करता। कोई चीज हमें सौ-दो-सौ कारणों से प्रभावित करती है। आज मनुष्य की बुद्धि शायद उनमें से दस-पाँच का ही ज्ञान रखती है। बाकी अज्ञात हैं। किन्तु वैज्ञानिक का यह धर्म है कि उसे जितना मालूम है उतना कहकर बाकी के लिए भावी पीढ़ियों में कुतूहल और उत्सुकता का भाव जगा जाय। यह नहीं कि कह दे कि बाकी किसी अज्ञात या अज्ञेय उत्स से ज्ञा रहे हैं। यही कारण है कि आज का समालोचक पुराने समालोचकों के रास्ते से हटता जा रहा है।

पुराना समालोचक आलोच्य काव्य और कविता को अपने-आपमें सम्पूर्ण मान लेता था, नया समालोचक ऐसा मानना नहीं चाहता; क्योंकि ऐसा मान लेने से काव्यादि साहित्याग मानवता के साध्य हो जाते हैं, मानवता की अग्र गति में साधन का कार्य करते हुए नहीं माने जाते। और अगर साध्य रूप से ही साहित्य को पढ़ना हो तो प्राचीन हिन्दी के अधिकांश साहित्य को याद रखने की कोई जरूरत नहीं। आधुनिक समालोचक की दृष्टि अपने सामने की समस्याओं पर रहती है। साहित्य उसके समझने में और सुलझाने में उसके लिए सहायक का काम करता है। कवि उसके लक्ष्य नहीं उपलक्ष्य होते हैं।

लेकिन समालोचना केवल साहित्यिक ग्रन्थ तक ही सीमित नहीं रहती, सत्सार के विविध पदार्थों को मनुष्य की बुद्धि से समझने का प्रयत्न करती है। यह प्रयत्न जब केवल मूक्षम तर्क और वौद्धिक विलास से आगे बढ़कर मनुष्य की भावनाओं और अनुभूतियों का आश्रय करके प्रकट होता है तो उसमें साहित्यिकता आ जाती है। साहित्यिक कृतियों की आलोचना में भी हमने इस प्रकार का भाव-मिश्रण लक्ष्य किया है। प्रायः कविता को देखकर भाव-मंदिर भाषा में प्रकट किये गये उद्गार देखने को मिलते रहते हैं। वस्तुतः इनको 'साहित्यिक समालोचना' न कहकर समालोचना के रूप में 'व्यक्तिगत निवन्ध' कहना उचित है।

111 क. समालोचना के क्षेत्र में सन्तुलित दृष्टि या कभी-कभी सिर्फ 'सन्तुलन' की आवश्यकता अनुभव की जाती है। यह क्या चीज है? दो या कई अतिवादिताओं से बचकर कोई मध्यम मार्ग निकालने को सन्तुलित दृष्टिकोण नहीं कहते, क्योंकि ऐसी व्याख्या में एक प्रकार की समझौतावाली मनोवृत्ति का आभास मिलता है जो सत्य-निर्णय में सब समय सहायक नहीं होती। सन्तुलित दृष्टिकोण का मतलब बिल्कुल दूसरा है। भावावेगवश या पक्षपात या मोहवश कभी-कभी मनुष्य जीवन के किसी एक पक्ष पर आवश्यकता से अधिक बल देने लगता है और इस प्रकार जीवन को देखने और समझने की एकांगी दृष्टि का विकास होता है। यदि इस प्रकार की दृष्टिवाला व्यक्ति बौद्धिक शक्ति से सम्पन्न हुआ तो वह साहित्य में इस दृष्टि की प्रतिष्ठा बढ़ा देता है। इस प्रकार समय-समय पर जीवन को देखने की एकांगी दृष्टियों का प्रादुर्भाव होता रहता है। इन दृष्टियों में सच्चाई के एक-एक पार्श्व को जरूरत से ज्यादा महत्व दे दिया जाता है। सन्तुलित दृष्टिकोण इन्हीं एकांगी दृष्टियों की अतिवादिता से विनिर्मुक्त और इन सबमें पायी जानेवाली सच्चाई पर आधारित समग्र दृष्टि है। वह किसी पक्ष को आवश्यकता से अधिक महत्व नहीं देती और किसी पक्ष की सच्चाई की उपेक्षा नहीं करती। जो शक्तिशाली विचारकों के आवेग-तरल विचार-प्रवाह में अपने को बह जाने देने से रोक सकता है और यथासम्भव अधिक-से-अधिक सावधानी से सत्य की खोज कर सकता है, वही सन्तुलित दृष्टि भी पा सकता है। इसलिए मेरा मत है कि सन्तुलित दृष्टि वह नहीं है जो अतिवादिताओं के बीच एक मध्यम मार्ग खोजती फिरती है, बल्कि वह है जो अतिवादियों की आवेग-तरल विचारधारा का शिकार नहीं हो जाती और किसी पक्ष के उस मूल सत्य को पकड़ सकती है जिस पर बहुत बल देने और अन्य पक्षों की उपेक्षा करने के कारण उक्त अतिवादी दृष्टि का प्रभाव बढ़ा है। सन्तुलित दृष्टि सत्यान्वेधी की दृष्टि है। एक ओर जहाँ वह सत्य की समग्र मूर्ति को देखने का प्रयास करती है, वहीं दूसरी ओर वह सदा अपने को सुधारने और शुद्ध करते रहने को प्रस्तुत रहती है। वह सभी प्रकार के दुराग्रह और पूर्वाग्रह से मुक्त रहने की ओर सब तरह के सही विचारों को ग्रहण करने की दृष्टि है। हम लोग जो भी कार्य करते हैं, उसके मूल में हमारे जीवन का कोई-न-कोई तत्त्ववाद अवश्य रहता है। सब समय वह तत्त्ववाद स्पष्ट नहीं होता। कभी-कभी हम उसे ठीक-ठीक जानते भी नहीं होते। परन्तु हर भले-बुरे कार्य के पीछे रहनेवाली मनोवृत्ति का विश्लेषण किया जाय तो स्पष्ट हो जायेगा कि करने वाले ने अपने मन में किसी विशेष ङग से सोचकर ही कार्य किया है। उसके मन में कुछ बातों का मूल्य दुनिया की अन्यान्य बातों से अधिक होता है और जानकर या अनजान में वह इन्हीं मूल्यों की बात मोचकर कोई कार्य कर डालता है। जाने में या अनजाने में हमारा तत्त्ववाद हमेशा हमारे क्रिया-कलाप का नियन्त्रण करता रहता है। विचार के क्षेत्र में वह अधिक स्पष्ट और सुचिन्तित रूप में आता है। साहित्य पर जब हम विचार करते हैं तो

भी हमारा अपना दृष्टिकोण उसमें अवश्य प्रधान हो उठता है।

इससे एक बात और भी स्पष्ट हो जाती है। हमारे मन के अज्ञात कोने में जो हलचल होती रहती है, जो हमारे प्रत्यक्ष जीवन के मूल्यों को नियन्त्रित और निर्धारित करती रहती है, उस पर तत्कालीन चिन्तन-प्रणाली का बड़ा जोर होता है। इसी बात को दूसरे शब्दों में युग-सत्य कहते हैं। एक देश और एक काल का मनुष्य जिस प्रकार सोचता है, उसी प्रकार से दूसरे देश और काल का मनुष्य नहीं सोचता। प्रत्येक युग में मनुष्य के कुछ सामान्य निश्चित विश्वास होते हैं। उनके सोचने का ढंग कुछ अलग होता है। विचित्र सामाजिक परिस्थितियाँ कुछ-न-कुछ सामान्य विश्वासों को उत्पन्न करती हैं। हमारे देश के पुराने साहित्यकारों ने भिन्न-भिन्न दृष्टियों से साहित्य को देखने का प्रयास किया है। परन्तु अन्तिम विश्लेषण से स्पष्ट हो जायेगा कि यद्यपि प्रत्येक विचारक की बातें कुछ अंशों में मिलती-जुलती हैं और कुछ ने खुले रूप में पूर्ववर्ती विचारक की बात के प्रचार करने का ही दावा किया है, तथापि युग और काल का प्रभाव उन पर पड़ा अवश्य है।

जिस युग में हम वास कर रहे हैं, वह विज्ञान और टेक्नोलॉजी की अभूतपूर्व उन्नति के कारण अन्यान्य युगों से भिन्न हो गया है। ज्ञान के प्रसार का जैसा साधन हम लोगों के पास है, वैसा हमारे पूर्वजों के पास नहीं था। आज के विद्यार्थी को देश-विदेश के कवियों, विचारकों और शिल्पियों को समझने का जैसा अवसर मिला है, वैसा पहले नहीं मिलता था। इन दिनों तरलमति विद्यार्थी के बहकने के भी जितने साधन विद्यमान हैं, उतने साधन पहले नहीं थे और आज के युग में प्रचार के भी इतने साधन बन गये हैं जो सब प्रकार से विपुल और विचित्र हैं। कोई आश्चर्य नहीं कि आजकल एकांगी, अथकचरा और अविचारित रमणीय विचारों का भ्रमवार लग गया है, इसीलिए आज सन्तुलित दृष्टिकोण दुर्लभ हो गया है। सर्वत्र से उठने की प्रवृत्ति बल पकड़ रही है। जीवन को देखने की एकांगी दृष्टियों का जितना जोर इन दिनों है, उतना कभी नहीं था।

परन्तु फिर भी, इस युग में मनुष्य एक सामान्य सत्य को पकड़ने के लिए प्रयत्नशील अवश्य है। वह सत्य यदि उसकी पकड़ में आ जाय तो साहित्य को देखने की उसकी दृष्टि भी सन्तुलित हो जाय। इस समय साहित्य के क्षेत्र में दिखायी देनेवाली 'वाद' नामधारी अनेक दृष्टिकोण इसी सर्वमान्य सत्य को दूँड निकालने के प्रयत्न हैं। मेरी दृष्टि में इनमें से कई सत्य के एक-एक पहलू पर अत्यधिक जोर देने के कारण अलग दीखते हैं। कोई जीवन के मानसिक पक्ष पर अधिक बल देता है, कोई आर्थिक पक्ष पर, कोई सामाजिक पक्ष पर, कोई वैयक्तिक पक्ष पर और कोई आध्यात्मिक पक्ष पर। ऊपर-ऊपर से ये एक-दूसरे से बहुत भिन्न प्रतीत होते हैं। इनकी व्याप्तियों-अतिव्याप्तियों से चिन्तित होकर कुछ लोग बहुत व्यग्र हो उठे हैं और थवड़ाकर यह नारा लगाने लगे हैं कि यह सब गलत है। साहित्य की मीमांसा की एक अपनी दृष्टि होनी चाहिए, जिस पर इन एक-पक्षीय

विचारो का कोई असर न हो। परन्तु अन्त तक व्याकुलता कुछ कार्य नहीं कर पाती, क्योंकि असर आजकल पड़ ही जाता है। मैं इनसे बिल्कुल चिन्तित नहीं हूँ, क्योंकि मैं जानता हूँ कि ये सब प्रयत्न सत्य को ढूँढ़ने के प्रयत्न हैं। एक उदाहरण से इसे समझने का प्रयत्न किया जाय।

इन दिनों साहित्य की सबसे नयी प्रवृत्ति 'प्रगतिवाद' की है। 'प्रगतिवाद' वैसे तो सामान्य शब्द है और जिम-किमी भी आगे बढ़नेवाली प्रवृत्ति को इस नाम से पुकारा जा सकता है। किन्तु फिर भी इसका प्रयोग एक निश्चित अर्थ में होने लगा है। 'प्रगतिवादी साहित्य' भावों के प्रचारित तत्त्वदर्शन पर आधारित है। इस विचार-धारा के अनुसार (1) मसार का स्वरूप भौतिक है। वह किमी चेतन सर्वसमर्थ सत्ता का विद्यमान या परिणाम नहीं है। (2) उसकी प्रत्येक अवस्था रहस्यमयी या उलझनदार नहीं है। इस मत को माननेवाला साहित्यिक रहस्यवाद में विश्वास नहीं कर सकता, प्रकृति या ईश्वर के निष्ठुर परिहास की बात नहीं सोच सकता, भाग्यवाद के ढकोसले को वर्दाश नहीं कर सकता। (3) इस मत में समाज निरन्तर विकासशील सत्ता है। धार्मिक विधानों के साथ-साथ समाज में भी परिवर्तन होता है। इस मत को स्वीकार करनेवाला साहित्यिक समाज की रुढ़ियों को मनातन से धारा हुआ या ईश्वर की निम्नलिखित आज्ञाओं पर बना हुआ और उच्च-नीच मर्यादा को अपरिवर्तनीय मनातन विधान नहीं मान सकता।

इस प्रकार प्रगतिवादी समाज की किमी व्यवस्था को मनातन नहीं मानता, किमी भी वस्तु को रहस्य और अज्ञेय नहीं समझता तथा किमी अज्ञेय-अनक्षय चिरन्तन प्रियतम की सीला को साहित्य का लक्ष्य नहीं मानता। वह समाज को बदल देने में विश्वास करता है। उसका विश्वास है कि मनुष्य प्रयत्न करके इस समाज को ऐसा बना सकता है जिसमें शोषकों और शोषितों के वर्ग न हों और मनुष्य शान्तिपूर्वक जीवन बिता सके। इसलिए उनके अनुसार साहित्य वर्गहीन समाज की स्थापना का एक साधन है। साहित्यकार को इसकी मापना दोगी महान् संकल्प के लिए करनी चाहिए। समाज के समाज का अगर विमर्शण किया जाय तो स्पष्ट होगा कि इसमें एक समूह उन लोगों का है जो धार्मिक दृष्टि में सम्पूर्ण है। उत्पादन के समस्त साधन उन्हीं लोगों के पास हैं। इन साधनों पर अधिकार होने के कारण उनके हाथ में धन पृथित होता जा रहा है। पूँजीवाद इस वर्गहीन सामाजिक अवस्था में 'निर्गति' या प्रतिभाभी शक्ति है। यह धन-व्ययनता के मोक्ष पर आधारित है और इस व्यवस्था को खानू खाने के लिए हर प्रकार का काम करना चाहता है। इन लोगों के मन में 'मनासवाद' प्रतिभाहीन विश्वास है, क्योंकि वह वर्गहीन समाज को वर्गहीन समाज में बदलने को इच्छा रखता है।

साधारणतः समझा जाता है कि यह विचार-मंडल धार्मिक दृष्टि की उत्पत्ति है। परन्तु एक बार इसके महान् मरल और निनिधा की शक्ति पर ध्यान दें तो स्पष्ट हो जायेगा कि इसमें एक बहुत बड़ी शक्ति है जो केवल धार्मिक दृष्टि की उत्पत्ति नहीं करती बल्कि वह मनुष्य-जीवन की सत्ता-मर्त्य की धार में जान

के जीवन-दर्शन से अनुप्राणित है। मैं ऐसे सकल्प को जड़वादी या भौतिक कहने में हिचकता हूँ। साहित्य को महान् बनाने के मूल में साहित्यकार का महान् सकल्प होता है। वह सकल्प इस विचार-मदति के साथ है। मेरा विचार है कि अपने देश की विशाल आध्यात्मिक परम्परा मूलतः इसकी भावधारा से विरुद्ध नहीं पड़ती। यह और बात है कि इसका विनियोग सब समय ठीक रास्ते नहीं होता। मैं समझते की दृष्टि से यह नहीं कह रहा हूँ। मैं शुरू में ही इसका प्रत्याख्यान कर चुका हूँ। नये और पुराने विचारों का अन्तर मैं जानता हूँ। संक्षेप में उस अन्तर को इस प्रकार समझाया जा सकता है :

इस युग में धीरे-धीरे शिक्षित जनता का चित्त मनुष्य पर केन्द्रित हुआ है। पहले सारे ससार के धर्म-कर्म, साहित्य-शिल्प आदि का उच्चतम उद्देश्य मनुष्य की मुक्ति और स्वर्ग आदि प्राप्त करने की प्रेरणा थी। इस संसार में जो कुछ त्याग, तप और कष्ट सहन किया जाता है, उसका उच्चतम उद्देश्य इस दुनिया से सम्बद्ध नहीं था, बल्कि इस दुनिया से परे के किसी बड़े उद्देश्य (मोक्ष, स्वर्ग, देवत्व प्राप्ति) के लिए होता था। बाद में वैज्ञानिक उन्नति और नयी शिक्षा के प्रवर्तन के साथ इस युग के शिक्षित मनुष्य के सोचने का ढंग बदला है। वह अब परलोक में मनुष्य के सुखी होने की बात नहीं सोचता, बल्कि इसी लोक में, इसी मर्शकाया में मनुष्य को सब प्रकार की दुर्वस्थायों और विपत्तियों से मुक्त करके सुखी बनाने की बात सोचता है। वह भी केवल व्यक्ति-मानव को दुर्वस्थामुक्त करना ही उसका लक्ष्य नहीं है, बल्कि सामूहिक रूप से या समाजमानव को सुखी और स्वतन्त्र बनाने का प्रयत्न करना है। इस प्रकार जीवन के प्रति दृष्टिकोण बदलने के साथ ही साहित्य की आलोचना की भी दृष्टि बदली है। कला और शिल्प-विधान में प्राप्त वाक्यों को और मंगल-अमंगल विधान को, नान्दी-सूत्रधार को, मंगलाचरण-भरत-वाक्य को अब उतना आवश्यक नहीं माना जाता। साहित्य-विचार के समय आप इस बदली मनोवृत्ति को भुला नहीं सकते। किन्तु मनुष्य के सामूहिक कल्याण की दृष्टि प्रधान अवश्य हो गयी है, परन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि यह कोई एकदम नवीन बात है। हमारी पुरानी काव्यालोचन-परम्परा में भी यह दृष्टि कुछ भिन्न ढंग से पायी जाती है। उस पुरानी परम्परा को एकदम भुलाना अत्यन्त भयंकर भूल है। मुझे यह समझ में नहीं आता कि आधुनिक समालोचना-मदति क्यों नहीं पुराने अनुभवों से अपने को समृद्ध कर सकती। नवीन परिस्थितियों के अनुसार पुराने अनुभवों का प्रयोग सर्वत्र हितकर होगा—जीवन में भी और साहित्य में भी।

112. 'निबन्ध' क्या है ? प्राचीन संस्कृत साहित्य में 'निबन्ध' नाम का एक अलग साहित्याग है। इन निबन्धों में धर्मशास्त्रीय सिद्धान्तों की विवेचना है। विवेचना का ढग यह है कि पहले पूर्वपक्ष में ऐसे बहुत-से प्रमाण उपस्थित किये जाते हैं जो लेखक के अभीष्ट सिद्धान्त के प्रतिकूल पड़ते हैं। इस पूर्वपक्षवाली शकाओं का एक-एक करके उत्तरपक्ष में जवाब दिया जाता है। सभी शंकाओं का

समाधान हो जाने के बाद उत्तरपक्ष के सिद्धान्त की पुष्टि में कुछ और प्रमाण उपस्थित किये जाते हैं। चूँकि इन ग्रन्थों में प्रमाणों का निबन्धन होता है इसलिए इन्हें 'निबन्ध' कहते हैं।

इस शका-समाधान-मूलक पक्ष-स्थापन में लेखक की रूचि-ग्रहण का प्रश्न नहीं उठता। वह प्रमाणों और उनके पक्ष या विपक्ष में उठ सकनेवाले तर्कों से बेधा होता है। इसलिए इन निबन्धों में बौद्धिक निस्संगता ही प्रधान रूप से वर्तमान रहती है।

113. निस्संग बुद्धि से विचार करने का आदर्श रूप यह है कि यह दिखाया जाय कि कोई वस्तु द्रष्टा बिना भी कैसी है। प्रत्येक वस्तु द्रष्टा की रूचि-ग्रहण से सनकर थोड़ा भिन्न हो जाती है। एक सुन्दर फूल इसलिए सुन्दर लगता है कि वह द्रष्टा को आमंजस्य की ओर उन्मुख करता है। वैज्ञानिक विवेचना से सिद्ध हो सकता है कि फूल और कोयला दोनों ही वस्तुतः एक ही वस्तु हैं, क्योंकि दोनों ही कुछ विद्यदणुओं के, जिन्हें 'इलेक्ट्रॉन' और 'प्रोटॉन' कहते हैं, समवाय हैं। यह निस्संग बुद्धि का विषय है और उसका रास्ता विश्लेषण और सामान्यीकरण का है। किन्तु जब कोई द्रष्टा वस्तु को अपनी रूचि-ग्रहण के भीतर से देखता है तो वस्तुतः वह सश्लिष्ट और विशिष्ट वस्तु को देखता है। वह यह नहीं देखता कि फूल किन-किन उपादानों से बना है, बल्कि यह देखता है कि फूल बन-बना लेने के बाद कैसा है। और ससार की और सौ-पचास वस्तुओं से वह क्या वैशिष्ट्य रखता है ?

निस्संग बुद्धि वैज्ञानिक विवेचन का सहारा है और आसक्त चित्त सौन्दर्य-मर्मज्ञ का। ससार के विविध पदार्थों को दोनों दृष्टि से देखा जाता है। साहित्य में दूसरा मार्ग स्वीकार किया गया है, इसलिए उन्हीं निबन्धों का इस प्रसंग में विवेचन होगा जो सश्लिष्ट रूप और विशिष्ट रूप में वस्तुओं को देखते हैं।

114. हमने पहले ही लक्ष्य कर लिया है कि साहित्यिक समालोचना के सिवा और भी बहुत-से ऐसे निबन्ध हैं जो साहित्य के श्रन्दर माने जा सकते हैं। निबन्ध का प्रचलन भी कोई नया नहीं है। पुराने जमाने से ही निबन्धों का प्रचार है। हमने यह भी देखा है कि किसी प्रतिपाद्य सिद्धान्त के विरुद्ध जितने प्रमाण हो सकते थे, उनको एक-एक करके उठाना और उनकी वर्माशा करते हुए अपने सिद्धान्त पर पहुँचना, यही पुराने निबन्धों का कार्य था। परन्तु नये युग में जिन नवीन ढंग के निबन्धों का प्रचलन हुआ है वे 'नैकमूनक' की प्रपञ्चा 'व्यक्तिगत' अधिक है। ये व्यक्ति की स्वाधीन चिन्ता की उन्नति हैं। जो निबन्ध किसी दृष्ट-वाद के विचार के लिए लिखे जाते हैं उनमें कोई-वस्तु प्रार्थना रूप में प्रस्तुत होता है। साधारणतः जिन निबन्धों में निस्संग विचार का प्राबल्य होता है वे साहित्यिक समालोचना के प्रश्न में आनर्गत्त नहीं होते।

115. निबन्धों की नाना श्रेणियाँ हैं। इनको साधारणतः दो भागों में बाँट लिया जा सकता है: (1) आनर्गत्त-नैकमूनक, (2) आनर्गत्त-व्यक्तिगत।

अनियन्त्रित गप्प-मूलक, (4) स्वगत-चिन्तन-मूलक, (5) कलह-मूलक। इस प्रकार का विभाजन बहुत अच्छा नहीं है। इसमें साहित्यिक मूढमता नहीं है। आपात दृष्टि ही प्रधान है।

(1) 'वार्त्तालाप-मूलक' निबन्ध का लेखक मन-ही-मन एक ऐसे वातावरण की कल्पना करता है, जिसमें कुछ सच्चे जिज्ञासु लोग किसी तत्त्व का निर्णय करने बैठे हों और अपने-अपने विचार मत्प-निर्णय की आशा से सहज भाव से प्रकट करते जाते हों, (2) परन्तु 'व्याख्यान-मूलक' निबन्ध-लेखक व्याख्यान देता रहता है। वह अपनी युक्तियों और तर्कों को बिना इस बात की परवा किये उपस्थित करता जाता है कि कोई उसे टोक देगा। (3) 'अनियन्त्रित गप्प' मारते समय गप्प करनेवाला हल्के मन से बातें करता है, वह अपने विषय के उन सरस और हास्योद्वेचक पहलुओं पर बराबर घूम-फिरकर आता रहता है, जो उसके श्रोता के चित्त को प्रफुल्ल कर देंगे। (4) 'स्वगत-चिन्तन-मूलक' लेखक अपने-आपसे ही बात करता रहता है। उसके मन में जो युक्तियाँ उठती रहती हैं, उन्हें तन्मय होकर वह विचारता जाता है। पर-पक्ष की आशंका उसे नहीं रहती। (5) परन्तु 'कलह-मूलक' निबन्ध का लेखक अपने सामने मानो एक प्रतिपक्षी को रखकर उससे उत्तेजनापूर्ण बहस करता रहता है, प्रतिपक्षी की युक्तियों का निरास करना उसका उतना लक्ष्य नहीं होता जितना अपने मत को उत्तेजित होकर व्यक्त करना। इस अन्तिम श्रेणी के निबन्धों में कभी-कभी अच्छी साहित्यिक रचना मिल जाती है, पर साधारणतः ये 'साहित्य' की श्रेणी के बाहर जा पड़ते हैं।

निबन्धों के व्यक्तिगत होने का अर्थ यह नहीं है कि उनमें विचार-शृंखला न हो। ऐसा होने से तो वे 'प्रलाप' कहे जायेंगे। ससार में हम जो कुछ देखते हैं, वह द्रष्टा की विभिन्नता के कारण नाना भाव से प्रकट होता है। अपनी रुचि और सस्कार के कारण किसी द्रष्टा का ध्यान वस्तु के एक पहलू पर जाता है, तो दूसरे द्रष्टा का दूसरे पहलू पर। फिर वस्तुओं के जो पारस्परिक सम्बन्ध हैं, वे इतने तरह के हैं कि इन सम्बन्धों में से सब सबकी दृष्टि में नहीं पड़ते। इसीलिए प्रत्येक व्यक्ति यदि ईमानदारी से अपने विचारों को व्यक्त कर ले तो हमें नवीन का परिचय-मूलक आनन्द मिल सकता है और साथ ही उस उद्देश्य की मिडि भी हाँ सकती है जो साहित्य का चरम प्रतिपाद्य है।

द्रष्टा के भेद से दृश्य का अभिनव रूप हमें दूसरे के हृदय में प्रवेश करने की क्षमता देता है और हम केवल अपने व्यक्तिगत रुचि-अरुचि के संकीर्ण दायरे से निकलकर दूसरों की अनुभूतियों के प्रति सवेदनशील होते हैं। वस्तुतः जो निबन्ध इस उद्देश्य की ओर उन्मुख करे वही साहित्यिक निबन्ध कहे जाने का अधिकारी है। जो लेख हमारे हृदय की अनुभूतियों को व्यापक और सवेदनाओं को तीक्ष्ण नहीं बनाता, वह अपने उद्देश्य से च्युत हो जाता है।

116. इस व्यक्तिगत अनुभूति के कारण ही साहित्यिक निबन्ध-लेखक निःसंग तत्त्वचिन्तक से भिन्न हो जाता है। "तत्त्वचिन्तक या वैज्ञानिक से निबन्ध-

लेखक की भिन्नता इस बात में भी है कि निबन्ध-लेखक जिधर चलता है उधर सम्पूर्ण मानसिक सत्ता के साथ—अर्थात् बुद्धि और भावात्मक हृदय दोनों लिए हुए। जो करुण प्रकृति के है उनका मन किसी बात को लेकर, अर्थ-सम्बन्ध-सूत्र पकड़े हुए, करुण स्थलों की ओर झुकता और गम्भीर वेदना का अनुभव करता चलता है, जो विनोदशील है उनकी दृष्टि उमी बात को लेकर उसके ऐसे पक्षों की ओर दौड़ती है, जिन्हें सामने पाकर कोई हँस बिना नहीं रह सकता। पर सब अवस्थाओं में कोई एक बात अवश्य चाहिए। इस अर्थगत विशेषता के आधार पर ही भाषा और अभिव्यञ्जना-प्रणाली की विशेषता—शैली की विशेषता—खड़ी हो सकती है। जहाँ नाना अर्थ-सम्बन्धों का वैचित्र्य नहीं, जहाँ गतिशील अर्थ की परम्परा नहीं, वहाँ एक ही स्थान पर खड़ी-खड़ी तरह-तरह की मुद्रा और उछल-कूद दिखाती हुई भाषा केवल तमाशा करती हुई जान पड़ेगी।” (रामचन्द्र शुक्ल)

117. चूँकि व्यक्तिगत रुचि और सस्कार अनन्त प्रकार के हैं और भिन्न वस्तु के अर्थ-सम्बन्ध भी, जो इन रुचियों और सस्कारों को प्रभावित करते हैं, अनन्त प्रकार के हैं, इसलिए व्यक्तिगत अनुभूति-मूलक निबन्धों की केवल मोटी-मोटी श्रेणियाँ हो बतायी जा सकती हैं। इस क्षेत्र में अनुकरण नहीं चल सकता, क्योंकि कोई भी दो व्यक्ति हू-ब-हू एक ही रुचि और एक ही सस्कार के नहीं होते। यही कारण है कि भिन्न-भिन्न भाषाओं में ऐसे-ऐसे निबन्ध-लेखक हैं जिनकी समानता दूसरी भाषाओं में खोजी नहीं जा सकती। ये आधुनिक युग के अत्यन्त सजीव साहित्यांग हैं। उनमें नित्य नवीन तत्वों का समावेश और परिहार होता जा रहा है। निबन्ध-लेखक भी वस्तुतः एक ममालोचक ही है। उसकी ममालोचना पुस्तकों की नहीं होती, बल्कि उन वस्तुओं की होती है जो पुस्तकों का विषय हैं।

118. संक्षेप में हम इस प्रकार कह सकते हैं कि वस्तु को—चाहे वह साहित्यिक ग्रन्थ हो या अन्य पदार्थ—देखने के दो रास्ते हैं : 'निर्व्यक्तिक' या अनासक्त रूप में और 'वैयक्तिक' या आसक्त रूप में। दूसरा रास्ता अनुभव करने का है, पर उसे प्रथम से विच्छिन्न कर देने पर दूसरों तक नहीं पहुँचाया जा सकता। विश्लेषण और सामान्यीकरण का रास्ता वैज्ञानिक रास्ता है। तत्त्व-निर्णय के लिए हमें इस रास्ते को अपनाना ही पड़ेगा। परन्तु साहित्य केवल तत्त्व-निर्णय से ही सन्तुष्ट नहीं होता, वह कुछ नया निर्माण भी करना चाहता है। कोई भी व्यक्ति केवल भावावेगों का गट्ठर नहीं होता, वह वस्तु को देखते समय यथा-शक्य निस्संग बुद्धि से उसका यायार्थ भी निर्णय करता है। इसीलिए वैयक्तिक आसक्तिवाद से देखना वैज्ञानिक के देखने की क्रिया का विरोधी नहीं है, बल्कि उसी का भावावेगों से सना हुआ कार्य है।

119. इस प्रकार विश्लेषण के द्वारा ममालोचक आलोच्य वस्तु के उपादानों को समझ सकता है, पर विश्लेषण चाहे जितना भी उत्तम हो उससे वस्तु का ममप्रसृत्य नहीं प्रकट होता। हमें साहित्य की उपादेयता की परीक्षा के लिए

अपने पूर्ववर्ती सिद्धान्त पर दृढ़ रहना चाहिए। जो साहित्य हमारी क्षुद्र सकीर्णताओं से हमें ऊपर उठा ले जाय और सामान्य मनुष्यता के साथ एक कराके अनुभव कराये, वही उपादेय है। उसके भाव-पक्ष के लिए किसी देश-विशेष या काल-विशेष की नैतिक आचार-परम्परा का मुंह जोहना आवश्यक नहीं है। हमें दृढ़ता से केवल एक बात पर अटल रहना चाहिए, और वह यह कि जिसे काव्य, नाटक या उपन्यास-साहित्य कहकर हमें दिया जा रहा है वह हमें हमारी पशु-सामान्य मनोवृत्तियों से ऊपर उठाकर समस्त जगत् के दुःख-सुख को समझने की सहानुभूतिमय दृष्टि देता है या नहीं—हमें 'एक' की अनुभूति में सहायता पहुँचा रहा है या नहीं। जो भी साहित्य इसके बाहर पड़े, अर्थात् हमारी पशु-सामान्य वृत्तियों को बड़ी करके दिखाये, हमें स्वार्थी और खण्ड-विच्छिन्न बनाये, उसे हम साहित्य नहीं कह सकते, चाहे जितने बड़े साहित्यिक दल या सम्प्रदाय का समर्थन उसे प्राप्त हो। इस विषय में हमें साहित्यिक सिद्धान्त पर दृढ़ रहना चाहिए।

120. साहित्यिक सिद्धान्तों की दृढ़ता क्या है? प्राचीन पण्डितों की पोथियों में जब किसी नयी काव्य-परिभाषा की स्थापना करनी होती है तो उसके पूर्व-पक्ष उत्तर-पक्ष की कल्पना करके वहस की जाती है। पूर्व-पक्ष में यह प्रश्न उठाया जाता है अगर इस परिभाषा को मान लेंगे तो पुराने कवियों की लिखी हुई बहुत-सी कविताएँ इसके बाहर पड़ जायेगी और उन्हें काव्य नहीं कहा जा सकेगा। उदाहरणार्थ :

यदि काव्य का लक्षण यह हो कि 'रसात्मक वाक्य ही काव्य है' तो ऐसी बहुत-सी कविताएँ—जैसे चित्रकाव्य, अलंकार-बहुल पद्य आदि—इस परिभाषा के बाहर पड़ जायेगी; फिर इनको कविता नहीं कहा जा सकेगा। इसके उत्तर में कहवाया जाता है, 'तुमने तो हमारा अभीष्ट ही कह दिया, यही तो हम चाहते थे।' शास्त्र की भाषा में इसी को 'इष्टापत्ति' कहते हैं। फिर प्रश्न होता है कि 'तुम ऐसा कैसे कह सकते हो? तुम्हारी यह इष्टापत्ति असंगत है, क्योंकि ऐसा करने से शिष्ट-सम्प्रदाय का विरोध होगा।' प्रायः ही इस प्रश्न के साथ समझौता करने के लिए उन नीरस बातों को भी निचली श्रेणी की कविता मान लिया जाता है।

परन्तु आज के जमाने में हमें अपने सिद्धान्त पर दृढ़ता के साथ जमे रहने की जरूरत है। आजकल प्राचीन कवि-सम्प्रदाय (शिष्ट-सम्प्रदाय) के विरोध का तो डर नहीं रह गया है, पर छापे की मशीन ने जो अत्यधिक साहित्यिक उत्पादन करना शुरू किया है उसके फलस्वरूप नित्य नये-नये 'शिष्ट-सम्प्रदाय' पैदा होते जाते हैं और होते रहेंगे—डर इन्हीं का है। हमें दृढ़ता के साथ मानना चाहिए कि भाव और शैली आदि में कितने भी परिवर्तन क्यों न होते रहे, जो साहित्य हमें एकत्व की अनुभूति की ओर उन्मुख करेगा, हमें पशु-सामान्य मनोवृत्तियों से ऊपर उठाकर प्रेम और मंगलमय मनुष्य-धर्म प्रतिष्ठित करेगा वही वस्तुतः साहित्य कहलाने का अधिकारी होगा।

रस क्या है ?

121. सन् ईसवी की नवी शताब्दी के मध्य भाग में आनन्दवर्धन का प्रादुर्भाव हुआ था। उनका ग्रन्थ ध्वन्यालोक है, जिसमें कुछ कारिकाएँ और उनके ऊपर वृत्तियाँ लिखी हुई हैं। पण्डितों में इस विषय में मतभेद है कि कारिका और वृत्ति दोनों के लेखक आनन्दवर्धन ही हैं या वे केवल वृत्तियों के लेखक हैं। साधारणतः विश्वास किया जाने लगा है कि केवल वृत्तियाँ ही आनन्दवर्धन की लिखी हुई हैं और कारिकाएँ किसी अन्य आचार्य—शायद उनका नाम सहृदय था—की लिखी हुई हैं। इस पुस्तक में आनन्दवर्धन को जब मैं ध्वनि का प्रतिष्ठाता आचार्य कहता हूँ तो उससे यह नहीं समझना चाहिए कि 'सहृदय' नामक किसी सन्दिग्ध आचार्य के प्रति मैं किसी तरह का असम्मान दिखाना चाहता हूँ। यदि वे सचमुच ही कारिकाओं के लेखक हैं तो उन्हें ही ध्वनि का प्रतिष्ठाता मानना चाहिए। नाना कारणों से भुझा ऐसा जान पड़ता है कि कारिकाएँ और वृत्तियाँ दोनों ही आनन्दवर्धन की लिखी हुई हैं। परन्तु वस्तुतः ध्वनि का सिद्धान्त कारिकाकार से भी प्राचीन है क्योंकि कारिकाओं के आरम्भ में ही कहा गया है कि यह सिद्धान्त ('काव्य का आत्मा ध्वनि है') पूर्वाचार्यों का कहा हुआ है :

‘काव्यस्यात्मा ध्वनितिवृर्धयः समाम्नात पूर्वः’

फिर भी इसमें कोई सन्देह नहीं कि इस मत को इतने युक्तिपूर्ण ढंग से उपस्थित करने का श्रेय आनन्दवर्धन को ही है। उससे भी अधिक इस ग्रन्थ के टीकाकार अभिनव गुप्त को। और वाग्देवता के अन्तर्गत कहे जानेवाले मम्मटाचार्य ने इन दोनों के मत का समर्थन करके इस सिद्धान्त को इतना सुदृढ़ बना दिया कि बाद में किसी को इस सिद्धान्त के विषय में कोई सन्देह ही नहीं हुआ। निस्सन्देह ध्वनि-सम्प्रदाय का काव्य-विवेचन समस्त जगत् के सौकुमार्य-विवेचन-शास्त्र में अद्वितीय महिमा का अधिकारी है।

शब्द की तीन वृत्तियाँ या शक्तियाँ हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना। 'अभिधा' शब्द के कोप-व्याकरण-सम्मत अर्थ को प्रकट करती है। इस अर्थ को अभिधेय या वाच्य अर्थ कहते हैं। जैसे 'गंगा' शब्द का अर्थ जलप्रवाह-विशेष या एक नदी है। 'घोष' शब्द का अर्थ घर है। पर कभी-कभी ऐसा प्रयोग किया जाता है जबकि अभिधा-वृत्ति काम नहीं कर सकती। जैसे यदि कहा जाय कि 'वह पठान बैल है', तो स्पष्ट हो यहाँ पठान और बैल की एकता के समझने में बाधा पड़ेगी। पठान आदमी हो सकता है, बैल नहीं। फिर भी हम यह अर्थ समझ लेते हैं कि पठान बैल के समान मूर्ख है। इस अर्थ का ज्ञान शब्द की लक्षणावृत्ति में होता है और इस अर्थ को लक्ष्य अर्थ कहते हैं। अब यह तो स्पष्ट ही है कि बैल का अर्थ मूर्ख किया गया है, क्योंकि बैल और मूर्खता में सम्बन्ध है। यदि सम्बन्ध

नहीं होता तो वेल का अर्थ कभी मूल्य नहीं हो सकता था। 'पठान वेल है' का अर्थ कभी भी 'पठान तैराक है' नहीं हो सकता, क्योंकि वेल और तैराकपन का कोई सम्बन्ध नहीं है। इसीलिए लक्ष्यार्थ सदा वाच्य से सम्बद्ध होता है। परन्तु मूल्य न कहकर 'वेल' कहनेवाले का कोई-न-कोई प्रयोजन होता है। वह पठान को इतना अधिक मूल्य कहना चाहता है कि उसको आदमी की श्रेणी में रखना ही नहीं चाहता। यह प्रयोजन अर्थात् 'पठान की अतिशय मूल्यता' कहकर नहीं बताया जाती। वह ध्वनित होती है। ऐसा हो सकता है कि लक्षणा केवल रूढ़ि के पालनार्थ ही हो। जैसे किताब का पन्ना। 'पन्ना' शब्द का मूल अर्थ पर्ण या पत्ता है। जब किसी जमाने में पत्तों पर पुस्तकें लिखी जाती थी तो उनके पन्ने ठीक ही पत्ते कहे जाते थे। अब वह 'पुस्तक के पृष्ठ' के अर्थ में रूढ़ हो गये हैं। फिर भी वाच्य अर्थ से लक्ष्य अर्थ का सम्बन्ध है ही। तो यह लक्षणा भी शब्द के सम्पूर्ण व्यवहारों के लिए काफी नहीं है। ऊपर जिस प्रयोजन की चर्चा की गयी है वह न तो लक्ष्य अर्थ है और न वाच्य ही। यह व्यंग्य अर्थ है और इस अर्थ को सिद्ध करने के लिए शब्द की एक तीसरी शक्ति व्यञ्जना की जरूरत है। काव्य-शास्त्रियों के सिवा और कोई भी शास्त्रकार इस तीसरी वृत्ति को नहीं स्वीकार करते। दीर्घ-व्यापारवादियों के मत से शब्द की केवल एक ही वृत्ति है—अभिधा। जैसे एक ही वाण योद्धा का कवच, चर्म और हड्डी बेधकर निकल जाता है, वैसे ही एक ही वृत्ति उन तीनों अर्थों का बोध करा देती है, जिसे ऊपर अनेक नाम दिये गये हैं। मीमांसकों के अभिहितान्वयवादी दार्शनिकों का सिद्धान्त था कि वाच्य शब्दों के गठन में ही एक तात्पर्य नामक शक्ति है जो सभी अर्थों को प्रकट कर देती है। अन्विताभिधानवादी इस तात्पर्य-वृत्ति की भी जरूरत नहीं समझते। वे शब्दों में ऐसी शक्ति को स्वीकार करते थे जो सम्पूर्ण अर्थों को प्रकट करने के लिए अन्वय शब्दों के साथ स्वतः सम्बन्ध स्थापित करती है। कुछ न्याय-दर्शन के अनुयायी काव्य-शास्त्री अनुमान द्वारा ही सभी अर्थों को जान लेना सम्भव मानते थे। मम्मटाचार्य ने अपने 'काव्य-प्रकाश' में इन एक-एक के मत का निपुण भाव में सज्जन करके 'ध्वनि' सिद्धान्त का जोरदार समर्थन किया है।

ध्वनिकार कहते हैं कि वाच्य के अर्थ दो प्रकार के होते हैं: वाच्य और प्रतीयमान। जिस प्रकार रमणी के शरीरावयवों के प्रतिरिक्त एक दूसरी ही कोई वस्तु नाव्यवस्था से प्रकाशित होती है, उसी प्रकार महाकवियों की वाणी में वाच्य एवं के प्रतिरिक्त एक दूसरा ही प्रतीयमान अर्थ होता है।* यह प्रतीयमान या ध्वनि अर्थ अनेक बार वाच्य अर्थ के एकदम उल्टा जा सकता है। एक उदाहरण दिया जाय। कोई नायिका किसी धार्मिक में, जो नित्य एकान्त कुंज में पुष्पघनन करने प्राकर उसके प्रिय में मिलन में विघ्न उपस्थित किया करने में, कहती है,

श्रीश्रीपदान् पुनरप्येव वाध्यन्तु शोभन्तु महाकवीनाम् ।

अन्य द्रविडाक्षराकारिभ्यः विचरिष्य साध्व्यविशेषताम् ।

‘हे धार्मिक, तुम अब निश्चिन्त होकर वहाँ घूम सकते हो। यह जो कुत्ता था उस गोदावरी तटवासी दूध मिह ने मार डाला।’

मम धम्मिअ वोसद्धो सो सुणओ अज्जम मारिओ तेण ।

गात्ताणई कच्छ कुडय वासिणा दरि असीहेण ॥

श्लोक में जिस कुत्ते की चर्चा है वह इसी नायिका या इसके प्रिय का कुत्ता था। धार्मिक सज्जन को देखकर वह भोका करता था और उनके पुष्पचयन में विघ्न उत्पन्न करता था। अब इस श्लोक में जो कहा गया है कि ‘हे धार्मिक, तुम अब निश्चिन्त होकर भ्रमण करो’, उसका असली अर्थ यह है कि ‘अब तुम उधर हंगिज न जाना’ क्योंकि अब तक तो वहाँ कुत्ता था, अब सिंह है ! अब जहाँ तक वाच्यार्थ का सम्बन्ध है, वह विधि को ही बताता है, निषेध को नहीं। ‘घूमो’ का अर्थ घूमो है, ‘मत घूमो’ एकदम नहीं। फिर भी यहाँ अर्थ ‘मत घूमो’ ही है। लक्षणा से यह अर्थ नहीं निकल सकता; क्योंकि लक्षणा के लिए मुख्य अर्थ में बाधा होना जरूरी है। ‘पठान बैल है’—इस वाक्य में बैल के मुख्य अर्थ में बाधा पड़ी थी; क्योंकि पठान आदमी है, बैल नहीं। इसीलिए वहाँ लक्षणा सम्भव थी। यहाँ कैसे सम्भव होगी? यह भी नहीं कहा जा सकता कि अभिधा नामक वृत्ति से ही, दीर्घ-व्यापारवादिओं की युक्ति के अनुसार, जिस प्रकार, वाण पहले वर्म और अस्थिछेदन करता है उसी प्रकार पहले ‘घूमो’ और फिर ‘मत घूमो’ दोनों अर्थों का ज्ञान हो जायेगा। क्योंकि ‘घूमो’ और ‘मत घूमो’ बिल्कुल विरुद्ध अर्थ हैं, सम्बद्ध नहीं। जहाँ पर सभी अर्थ एक ही जाति के हों वहाँ तो यह व्याख्या मान ली जा सकती है, पर यहाँ उससे काम नहीं चलेगा। फिर यह तो स्पष्ट ही है कि यहाँ वाक्य के उच्चारण के साथ-ही-साथ समझदार आदमी के निकट ‘मत घूमो’ यह वाच्यार्थ से एकदम विपरीत अर्थ उत्पन्न होता है। सारे श्लोक में कोई भी ऐसा शब्द नहीं है जिसके लिए किसी कोप या व्याकरण में ऐसा अर्थ लिखा हो। कुछ लोग कहते हैं कि निमित्त जो शब्द है, उसी का सकेत अर्थात् कोप-व्याकरण-परम्परा की प्रसिद्धि आवश्यक है। नैमित्तिक या कार्यरूप जो अर्थ है उसके लिए किसी सकेत की जरूरत नहीं। यह स्पष्ट ही गलत बात है; क्योंकि निमित्त के सिवा नैमित्तिक रह कहाँ सकता है? यदि यह कहा जाय कि पहले प्रतीयमान अर्थ (मत घूमो) उपस्थित होता है, फिर शब्द में इस अर्थ का सकेत आ जाता है तो यह और भी गलत बात है; क्योंकि कारण पहले होना चाहिए, कार्य के बाद नहीं। इसी तरह अन्यान्य मतों के खण्डन के बाद ध्वनिकार इस नतीजे पर पहुँचते हैं कि शब्द को एक ध्वनि नामक विशेष शक्ति स्वीकार की जानी चाहिए।

अब काव्यत्व वही हो सकता है जहाँ व्यंग्यार्थ या ध्वनि—जो वस्तुतः काव्य का आत्मा है, हो। अगर यह व्यंग्यार्थ, वाच्यार्थ, या लक्ष्यार्थ से अधिक स्पष्ट और उन्हें दवा देने लायक हो तो काव्य उत्तम है और उसे ध्वनि-काव्य कहा जायेगा। यदि दोनों के बराबर है या उनसे कम शक्तिशाली है तो मध्यम है और

अत्यन्त कम है तो अवर या चित्र है। जिन दिनों ध्वनि का सिद्धान्त प्रतिष्ठा लाभ करने लगा था, उसके पहले 'काव्य' नाम से कहे जानेवाले साहित्य में ऐसी बहुत-सी बातें स्वीकृत हो चुकी थी जिनको इस सिद्धान्त के माननेवालों को छोड़ देना पड़ता। ऊपर राजशेखर के काव्यांगों को भी यदि एक बार सरसरी निगाह से भी देखा जाय तो उसमें अलंकार की प्रधानता स्पष्ट हो जायगी। अठारह काव्यांगों में से आधे तो विशुद्ध अलंकार ही हैं। फिर दण्डी और भामह आदि के ग्रन्थों में अलंकारों की विशद व्याख्या है और शब्दालंकार के सम्बन्ध में तो महज शाब्दिक चमत्कार को बहुत अधिक तूल दिया गया है। मम्मट के लिए अलंकारों का काव्य में रहना कोई जरूरी बात नहीं थी। वे मानते थे कि रस-ध्वनि काव्य का आत्मा है; शब्द, अर्थ शरीर है; गुण शौर्य-श्रीदार्य आदि की भाँति है; दोष काना-संगड़ा-लूला होने के समान है और अलंकार गहने के समान बाहरी चीज है। अपने काव्य की परिभाषा में उन्होंने स्पष्ट ही कहा है कि शब्द और अर्थ गुण-युक्त होने पर काव्य है, कभी-कभी उनमें अलंकार रह भी सकते हैं, नहीं भी रह सकते हैं। रस और अलंकारों के एक साथ रहने न रहने से काव्य के 6 भेद टीकाकारों ने गिनaye हैं: (1) सरस और स्पष्ट अलंकार सहित, (2) सरस और अस्पष्ट अलंकार सहित, (3) सरस और अलंकार शून्य, (4) नीरस और स्पष्ट अलंकार सहित, (5) नीरस और अस्पष्ट अलंकार सहित, (7) नीरस और अलंकार रहित। इनमें अन्तिम तीन ध्वनिवादियों के सम्मत नहीं हो सकते। परन्तु पूर्ववर्ती अलंकारिक ऐसे पद्यों को भी काव्य की मर्यादा दे सकते थे जो अन्तिम को छोड़कर बाकी किसी भी श्रेणी में आ जायें। इस प्रकार यद्यपि ध्वनिवादियों ने बहुत-कुछ स्वीकृत काव्य में से अस्वीकार कर दिया, तथापि बहुत-कुछ उन्हें स्वीकार भी करना पड़ा। इसीलिए उन्होंने ध्वनि को तीन प्रकार का बताया: वस्तु-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि और रस-ध्वनि। जहाँ कोई वस्तु या अर्थ ध्वनित हो वहाँ वस्तु-ध्वनि, जहाँ कोई अलंकार ध्वनित हो वहाँ अलंकार-ध्वनि और जहाँ रस ध्वनित हो वहाँ रस-ध्वनि होती है। इनके भेद-उपभेदों का एक विशाल महल खड़ा किया गया है। यद्यपि सभी ध्वनि उत्तम काव्य है, पर रस सबसे श्रेष्ठ है। मम्मट ने रस के सिलसिले में जिस एकमात्र आचार्य का नाम श्रद्धा के साथ लिया है, वे अभिनवगुप्त-पाद स्पष्ट ही कहते हैं कि रस के बिना काव्य हो ही नहीं सकता। नहि रसादूतैः कश्चिदर्थः प्रवर्तत—यह वाक्य नाट्य-शास्त्र से ही लिया गया है (देखिए नाट्य-शास्त्र, पृ. 71)। विश्वनाथ तो रसात्मक वाक्य को ही काव्य मानते हैं। (लोचन, पृ. 62)। इस प्रकार इस जटिलध्वनिवाद के भीतर रस को गूँथा गया है। अब भी यह विचार करना बाकी है कि 'रस' जो इतने प्राचीनकाल से नाट्यशास्त्र में प्रसिद्ध था और उससे भी प्राचीनकाल में 'आदिरस' के रूप में परिचित होने का श्रेय पा सकता है, वह ध्वनि के रूप में कैसे आ गया? भरत ने कहा है कि विभाव, अनुभाव, संचारी के योग से रस की निष्पत्ति होती है। विभाव दो है: आलम्बन और उद्दीपन; आलम्बन जैसे नायक और नायिका; उद्दीपन जैसे चाँदनी, उद्यान,

मलय-मवन इत्यादि । अनुभाव शरीर-विकार को कहते हैं, जैसे कटाक्षपात, रोमांच इत्यादि । संचारी या व्यभिचारी भाव तृतीस हैं । इसके अतिरिक्त आठ रसों के आठ स्थायी भाव हैं । शृंगार का स्थायी भाव रति या नग्नता है, हास्य का हास, करुण का शोक, रौद्र का क्रोध, वीर का उत्साह, भयानक का भय, वीभत्स का जुगुप्सा, अद्भुत का विस्मय । भरत मुनि का कथन है कि विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है । इस 'निष्पत्ति' शब्द के अर्थ को लेकर आचार्यों में बहुत बहस हुई है । एक स्थायी भाव शुरु से आखिर तक काव्य या नाटक में रहता है । यह भाव आश्रय के चित्त में आलम्बन के सहारे प्रवृत्त होता है और उद्दीपन द्वारा उद्दीप्त किया जाता है, जिसके कारण आलम्बन के अंग में विकार होते हैं जो अनुभाव कहलाते हैं । स्थायी भाव यद्यपि आदि से अन्त तक स्थिर रहता है तथापि बीच में शका, असूया, भय आदि संचारी भाव आते और जाते रहते हैं । इनकी निष्पत्ति का क्या अर्थ हो सकता है ? 'नाट्यशास्त्र' कहता है कि स्थायी भाव ही राजा है और अन्य भाव उसके सेवक । 'नाट्यशास्त्र' में लिखा है कि जिस प्रकार नाना व्यंजन, औषध, द्रव्यादि के संयोग से 'रस' या स्वाद की निष्पत्ति होती है या जिस प्रकार गुड़ादि द्रव्य, व्यंजन और औषध से 6 रस निष्पन्न होते हैं उसी प्रकार नाना भावों से उपहित स्थायी भाव रसत्व को प्राप्त होता है । भरत मुनि से भी प्राचीनतर दो परम्पराप्राप्त श्लोकों में कहा गया है कि जिस प्रकार बहुत द्रव्यों और व्यंजनों से युक्त लाघ-वस्तु का लाघ-रस के जानकर लोग आस्वादन करते हैं, उसी प्रकार भाव और अभिनय से युक्त स्थायी भावों का चतुर लोग मन-ही-मन आस्वादन करते हैं । इसीलिए (जिस प्रकार पूर्वोक्त वस्तु को अन्न का रस कहते हैं, उसी प्रकार) इन्हें नाट्य-रस कहते हैं (न. शा., 6-31-32) । भट्टलोल्लट प्रभृति पण्डितों का मत था कि निष्पत्ति का अर्थ यह है कि (1) आलम्बन और उद्दीपन आदि विभावों से रस पहले उत्पन्न होता है, (2) कटाक्ष, भुजक्षेप आदि अनुभावों से फिर वह प्रतीति योग्य किया जाता है और (3) फिर निर्वेदादि व्यभिचारी तथा संयोग रूप सहकारी भावों से पुष्ट होता है । इस प्रकार प्रथम का रस के साथ उत्पाद्य-उत्पादक सम्बन्ध है, द्वितीय का गम्य-गमक सम्बन्ध है और तृतीय का पोष्य-पोषक सम्बन्ध है । इस प्रकार रस क्रमशः उत्पन्न, अभिव्यक्त और पुष्ट होता है । यद्यपि रति आदि भाव अकनुर्य रामादि में होते हैं, अनुकर्त्ता नट आदि में नहीं, तथापि नाट्य की निपुणता से नर्तक में प्रतीयमान होते हैं । और इस प्रकार महृदय के हृदय में चमत्कार पैदा करके रस की पदवी प्राप्त करते हैं । इस मत में स्पष्ट ही यह शंका हो सकती है कि यदि रति आदि भाव अनुकार्य में हैं और अनुकर्त्ता अर्थात् नट में केवल प्रतीयमान होते हैं—जैसे रज्जु में भ्रमवश, या नकली खिलोने में नैपुण्यवश साँप की प्रतीति होती है—तो इससे नाटक देखनेवाले का क्या ? उसे क्यों आनन्द आये ? श्री शकुन का मत इस मत के विरुद्ध था । वे रस का उत्पन्न होना स्वीकार नहीं करते थे । वे नैयायिकों के दृष्टि पर रस को अनुमान

का विषय मानते थे। जिस प्रकार धुआँ देखकर आग का अनुमान होता है, वैसे ही विभावानुभावादि से रस का अनुमान होता है। निष्पत्ति शब्द का अर्थ अनुमान है। अब लोक-प्रसिद्धि यह है कि 'प्रत्यक्षमेव ज्ञान चमत्कारजनकं नानुमित्यादि' अर्थात् प्रत्यक्षज्ञान ही (अनुभूत) चमत्कारजनक होता है, अनुमान द्वारा प्राप्त नहीं। इस लोक-प्रसिद्धि के साथ इस मत का स्पष्ट ही विरोध है। काव्य-रस का अनुमान करके आनन्द पाना कष्ट-कल्पना ही है। इसीलिए इस मत का भी विरोध किया गया है। इस तीसरे मत के प्रतिष्ठाता भट्टनाथक है। ये निष्पत्ति शब्द का अर्थ 'भुक्ति' करते हैं। रस के साथ विभावादि का सम्बन्ध इनके मत से भोज्य-भोजक सम्बन्ध है। उनका मत है कि रस न तो उत्पन्न होता है, न प्रतीत होता है और न अभिव्यक्त होता है। काव्य और नाटक में अभिधा के अतिरिक्त दो और विलक्षण व्यापार होते हैं जिन्हें भावकत्व और भोजकत्व व्यापार कहते हैं। भावकत्व व्यापार राम में से रामत्व, सीता में से सीतात्व आदि को हटाकर साधारणीकरण के द्वारा साधारण स्त्री और पुरुष के रूप में उपस्थित करता है और भोजकत्व व्यापार के द्वारा उक्त रूप से साधारण किये हुए विभावादि के संयोग से रति आदि स्थायी भाव सहृदय द्वारा आस्वादित या भुक्त होते हैं। यह जो भोजकत्व व्यापार है वह सहृदय के चित्त को सत्त्वस्थ कर देता है, उसमें से इच्छा-द्वेष को दूर कर देता है, रजोगुण और तमोगुण का प्रभाव हटा देता है और इस प्रकार उसे प्रकाशरूप आनन्दमय अलौकिक-संवित् या ज्ञान में प्रतिष्ठित कर देता है और अन्यान्य ज्ञेय वस्तुओं के सम्पर्क से हटा देता है। इस प्रकार रति का आस्वाद ही रस-निष्पत्ति है। इस मत में जो दो नये व्यापार कल्पित किये गये हैं, उनके लिए कोई प्रमाण नहीं है। यदि यह कहा जाय कि व्यंजना के स्थान में ही भोजकत्व व्यापार की कल्पना है, तो भी भावकत्व तो अधिक ही हुआ। इस प्रकार इस मत में बहुत अधिक कष्ट-कल्पना की जरूरत है। चौथा और सर्व-स्वीकृत मत अभिनवगुप्त का है। वे निष्पत्ति का अर्थ व्यंग्य होना समझते हैं। रस के साथ स्थायी भाव का विभावादि के संयोग के साथ व्यंग्य-व्यञ्जक सम्बन्ध है। नाटक के देखनेवाले या काव्य के सुननेवाले सहृदय के चित्त में ही वासनारूप से स्थायी भाव स्थित होता है। काव्य द्वारा और नाटक के अभिनय द्वारा वही रति उद्बुद्ध होकर आस्वादित होती है। यह ठीक है कि काव्य में एक ऐसी शक्ति होती है जो राम में से रामत्व और सीता में से सीतात्व आदि हटाकर उन्हें साधारण स्त्री-पुरुष के रूप में उपस्थित करती है। इस साधारण वृत्तिरूप से, जैसा कि विश्वनाथ ने कहा है, जब काव्याय उपस्थित होता है तो उसके फलस्वरूप सत्त्वगुण का उद्रेक होता है और चित्त स्वप्रकाश और आनन्दमय हो जाता है; क्योंकि प्रकाश और आनन्द दोनों ही मत्त्वगुण के धर्म हैं। इस प्रकार जो रस अभिव्यक्त होता है, वह विश्वजनक होता है। उसमें कोई वैयक्तिक राम-द्वेष नहीं होता। नौकिक भय-प्रीतिजनक व्यापारों से यह भिन्न होता है; क्योंकि उसमें व्यक्तिगत गुण-दुःख का स्पर्श नहीं होता। लोक में एक स्त्री एक पुरुष के प्रति जब अभिलाषा

प्रकट करती है तो उसमें व्यक्तिगत मुग्न-दुःख का भाव रहता है, पर काव्य और नाटक में जब यही बात होती है तो उसमें वह व्यक्तिगत रागद्वेष नहीं होता। उसमें सहृदय एक निर्व्यक्तिक अलौकिक आनन्द का उपभोग करता रहता है। यह आनन्द उस आनन्द के समान है जो योगियों को प्राप्त होता है। यद्यपि अपने ही चित्त का पुनः-पुनः अनुभूत वह स्थायी भाव अपने आकार के समान ही अभिन्न है तथापि काव्य-नैपुण्य से उसे गोचर किया जाता है। आस्वादन ही इसका प्राण है, विभावादि के रहने पर ही यह रहता है, नाना प्रकार के मीठे-खट्टे पदार्थों के संयोग से बने हुए शरबत की भाँति यह आस्वादित होता है, मानो सामने परिस्फुरित होता हुआ, हृदय में प्रवेश करता हुआ, सर्वांग को आलिखन करता है। अन्य सब-कुछ को तिरोहित करता हुआ ब्रह्मानन्द को अनुभव करानेवाला यह रस अलौकिक चमत्कार का कारण है। वह कार्य नहीं है, क्योंकि कारण के नाश होने पर कार्य नष्ट नहीं होता और वह विभावादि के अभाव में नहीं रह सकता। वह ज्ञाप्य भी नहीं है, अर्थात् जिस प्रकार अन्धकार में रखी हुई वस्तु दीपक आदि से प्रकाशित होकर ज्ञाप्य बनती है, उस प्रकार वह नहीं होता, क्योंकि वह स्वयंसिद्ध है। बल्कि वह विभावादि से व्यजित होकर आस्वादित होता है। जो कारक द्वारा कार्य नहीं, ज्ञापक द्वारा ज्ञाप्य भी नहीं, ऐसी कोई वस्तु दुनिया में नहीं हो सकती, इसीलिए रस अलौकिक है। अभिनवगुप्त के इस मत में जो सबसे बड़ी विशेषता है वह यह है कि वे स्थायी भाव को पहले ही सहृदय के चित्त में स्थित मानते हैं, जबकि अन्यान्य ध्यात्मिकाकार उसे सहृदय के चित्त से बाहर मानते हैं। निस्सन्देह अभिनव गुप्त का सिद्धान्त मनोविज्ञान-सम्मत है और रसानुभूति का सर्वोत्तम मार्ग बताता है।

‘नाट्य-शास्त्र’ में रस के विषय में जो कुछ कहा गया है, उससे अनुमान होता है कि भरतमुनि भी निष्पत्ति का अर्थ आस्वाद ही समझते थे। उन्होंने अनेक बार भोज्य-वस्तु के रस के साथ इसकी तुलना की है। नीबू और चीनी आदि के संयोग से जो एक विशेष प्रकार का रस बनता है वह न तो नीबू है, न चीनी है, न जल है, न इन सबका मिश्रित रूप है और न इनके बिना ही रह सकता है। ठीक इसी प्रकार विभावादि से जो रस निष्पन्न होता है वह न तो नायक है, न नायिका, न पुष्पोद्यान-विहार है, न स्थायी भाव है, न अनुभाव है, न व्यभिचारी भाव है और न इन सबका मिश्रण है, न इनके बिना रह सकता है। वह इन सबसे भिन्न है, और फिर भी इन्हीं चीजों से निष्पन्न या अभिव्यक्त हुआ है। इसलिए कवि का उद्देश्य इन वस्तुओं को सूक्ष्म भाव से प्रकट करना नहीं है, बल्कि इनको साधन बनाकर उस अलौकिक चमत्कार-स्वरूप रस को व्यंग्य करना है। यह भारतीय कवि का विशेष दृष्टिकोण है। उसका प्रयत्न भावनाओं का चित्रण नहीं है, बल्कि उनके द्वारा उनके उचित संयोग से अलौकिक ब्रह्मानन्द-तुल्य रस को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न है। ठीक जिस प्रकार ससार आपाततः अस्त होकर भी उसके निकट किसी अन्य व्यापक सत्ता की ओर इशारा करता रहता है, उसी प्रकार

[illegible]

1. 이 책은 조선의 역사적 사실과 문헌을 정리하고, 이를 통해 조선의 역사적 발전을 연구한 것이다. 특히 조선의 정치, 경제, 사회, 문화 등 다양한 분야에서 이루어진 변화와 발전을 상세히 설명하고 있다.

साहित्य का नया रास्ता

122. साहित्य में बड़ी तेजी से परिवर्तन हो रहा है। हमारा तरुण साहित्यकार यह विश्वास करने लगा है कि अब तक के साहित्यकार जिस मार्ग पर चलते रहे वह मार्ग चरम गन्तव्य तक पहुँच चुका है, अब अगर उसी पर रहना है तो धीरे-धीरे पीछे लौटना होगा या फिर दौड़कर एक बार आगे से पीछे और एक बार पीछे से आगे की ओर आने की कसरत करनी होगी। इस क्रिया से दौड़नेवाले की फुर्ती, ताकत और हिम्मत की तारीफ कर ली जा सकती है, पर इतना निश्चित है कि इससे आगे बढ़ने की आशा नहीं की जा सकती। आगे बढ़ना हो तो इसे सड़क के अन्तिम किनारे से मुड़ जाना होगा। सब लोग उस रास्ते को नहीं देख पाते; क्योंकि वह अब भी अन्धो तरह से बना नहीं है, काटे और ककड़ के ढेर में से एक अस्पष्ट पगडण्डी उस रास्ते की ओर इशारा कर रही है, लहलुहान हो जाने का खतरा भी बहुत है, पर अगर मनुष्य-जाति को वर्तमान दुर्गति से बचना है तो इस मार्ग पर चलने के सिवा और कोई उपाय नहीं है।

यह जो मनुष्य-जाति को दुर्गति के पंक से बचाने का सकल्प है, यह एक बहुत बड़ा उपादान है जो आज के साहित्य का नया रास्ते की ओर ठेल रहा है। मैंने मार्क्स-लिखित एक वाक्य किसी पुस्तक में उद्धृत देखा था। पुस्तक चूँकि मार्क्स के बहुत बड़े प्रशंसक की लिखी हुई है, इसलिए उसके उद्धरण को प्रमाणित मान लेने में कोई आपत्ति नहीं है। उस छोटे-से किन्तु सारगर्भित वाक्य का भावार्थ हिन्दी में इस प्रकार प्रकट किया जा सकता है, “अब तक तत्त्वज्ञानियों ने विश्व की नाना भाव से व्याख्या-मात्र की है, लेकिन असली प्रश्न व्याख्या करने का नहीं है, बल्कि परिवर्तन करने का है।” इसका मतलब यह हुआ कि मार्क्स का प्रचारित तत्त्वज्ञान कोई भास्त्रीय मतवाद नहीं है बल्कि दुनिया को बदलकर मनुष्य के सुख-सौविध्य के अनुकूल निर्माण करने का विज्ञान है। वह केवल बहस की चीज नहीं है। उसने दुनिया को ही नहीं, दुनिया के इतिहास को भी एक साम्र दृष्टि से देखा है और सब देख-सुन लेने के बाद जिस नतीजे पर पहुँचा है उस तक मनुष्य को पहुँचा देने को वह एक कर्तव्य मानता है। इस मत का माननेवाला उसी लक्ष्य तक मानव-जाति को पहुँच देने के उद्देश्य से ही काव्य लिखता है, नाटक खेलता है, पालियामेंट की सीटें दखल करता है और सेना के संचालन में अपना हाथ जोड़ता है। यह नहीं है कि साहित्य के मैदान में वह सौन्दर्य के निरोह मृग का शिकार करता हो, राजनीति में भूट-सच की घाँस-मिचौनी गेलता हो। और धर्म के क्षेत्र में आत्मोद्धार के लिए सपाद लक्ष मन्त्र का जप करना हो। वह सब क्षेत्रों में केवल एक ही लक्ष्य को सामने रखकर काम करता है—मनुष्य-जाति को उस लक्ष्य तक पहुँचा देना जो उसके अभीष्ट मतवाद के आचार्यों द्वारा मनुष्यात्

है और जिस लक्ष्य तक पहुँचकर उसके विश्वास के अनुसार मनुष्य-जाति का ग्रन्थुदय निश्चित है।

दो बातें इस प्रसंग में स्मरण कर ली जानी चाहिए। भारतवर्ष में तटस्थ पर्यालोचक द्वारा की गयी दुनिया की व्याख्या को दर्शन नहीं कहा गया। इस देश में प्रत्येक दार्शनिक विचार का विकास किसी धार्मिक साधना के कारण हुआ है। इसीलिए साधना का जो उद्देश्य हुआ करता है वह उद्देश्य दार्शनिक विचारधारा के साथ बराबर अनुस्यूत रहा है। धार्मिक साधना का एक उद्देश्य यह अवश्य होता है कि वह साधक को बदलकर एक विशेष कोटि का बना दे। अर्थात् धार्मिक साधना भी विश्व की व्याख्या मात्र नहीं है, बल्कि साधक को परिवर्तित कर देने की चेष्टा है। इसलिए अन्यत्र देशों के तत्त्वज्ञानियों की भाँति इस देश के दार्शनिक केवल तटस्थ व्याख्याता नहीं कहे जा सकते। यह अवश्य है कि वे साधना से और दर्शन से व्यक्ति को बदलने का प्रयास करते थे, सारी दुनिया को नहीं। दूसरी बात यह कि यद्यपि प्राचीनतर तत्त्ववाद जीवन के भिन्न-भिन्न क्षेत्रों में व्याहारिक को भिन्न-भिन्न रूप में मानते थे, तथापि सर्वत्र एक-रस सत्य को खोजने और आचरण करने का प्रयास बहुत नयी बात नहीं है। व्यावसायिक क्रान्ति के बाद से नाना मनीषियों ने नाना भाव से इस बात को प्रमाणित किया है। इन दो बातों के होते हुए भी यह सत्य मालूम होता है कि जितने व्यापक और वैज्ञानिक रूप में मार्क्स के अनुयायियों ने ऊपर बतायी हुई विशेषता को अपनाया है, उतना अब तक कभी नहीं हुआ था।

अपने को प्रगतिशील घोषित करनेवाली रचनाओं ने ऐसे लोगों को एक अजीब भ्रम में डाल रखा है जो मेरे समान जिज्ञासु तो हैं पर अर्थशास्त्र की पुरानी, आधुनिक (पूँजीवादी) और मार्क्सवादी व्याख्याओं को समझने का सुयोग नहीं पा सके हैं और इसीलिए जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में उसके व्यापक प्रयोग की ठीक-ठीक समझ नहीं पाते। पर इधर हाल ही में प्रगतिशीलता-मान्दोलन के नेताओं ने उत्तम कोटि की प्रगतिशील कविताओं का संग्रह करना शुरू किया है। इन रचनाओं के पढ़ने से मेरे मन में जो बात लगी है वह यह कि जिन रचनाओं को प्रगतिशील कहा गया है उनकी आधारभूत तत्त्व-चिन्ता कोई धार्मिक या राजनीतिक वाद नहीं है। सम्पूर्ण मानव-जाति ने अनादिकाल से जो ज्ञान-राशि संचय की है, उस सम्पूर्ण का रस निचोड़कर ही वह तत्त्वज्ञान अपनी सत्ता बनाता है। कम-से-कम उसकी इच्छा ऐसी ही है। इस तत्त्ववाद को चार सूत्रों में जो बाँट लिया जा सका है, सो केवल सुविधा के लिए : (1) दुनिया या प्रकृति (जिसमें मानव-समाज भी शामिल है) परस्पर सापेक्ष-वस्तुओं से बनी है, कोई भी वस्तु अपने-आपमें निरपेक्ष नहीं; (2) कुछ भी स्थिर नहीं है, प्रत्येक वस्तु गतिशील है और परिवर्तनशील है, या तो वह विकासोन्मुख है या पतनोन्मुख, पर है गतिशील; (3) वस्तुओं का विकास आसानी से नहीं हो जाता—थोड़ी देर तक वह जम्बर आसानी से हो चलता रहता है, पर एक ऐसे स्थल पर पहुँचता है जहाँ वह

एकाएक तेजी से विलट जाता है। पानी में गर्मी का संचार करते रहिए। निश्चित है कि थोड़ी देर तक कुछ परिवर्तन नहीं दिखेगा। एकाएक एक खास सीमा तक आने पर पानी खोलने लगेगा, उसमें उथल-पुथल मच जायेगी और वह वाष्प बनकर उड़ने लगेगा। पतनोन्मुख पानी और विकासोन्मुख वाष्प की यह सादी कहानी अत्यन्त जटिल मानव-समाज में भी इसी प्रकार दिखाई देती है; (4) प्रत्येक वस्तु में दो तत्त्व होते हैं: विकासोन्मुख और ह्रासोन्मुख। जो विकसित हो रहा है उसे दूसरा तत्त्व बाधा देता है, अभिभूत करने की चेष्टा करता है; जब विकसनशील तत्त्व काफी सफल हो जाता है तो द्वन्द्व तीव्रतम हो उठता है और फिर धीरे-धीरे बाधा देनेवाला या प्रतिकर्ता तत्त्व ठण्ठ हो जाता है। ये चार सूत्र प्रकृति के कण-कण में लागू हैं। इनको आवश्यकतानुसार अपने उद्देश्य-साधन में लगाया जा सकता है; ज्ञान-विज्ञान की चर्चा का फल वही उद्देश्य साधन है, राजनीति और अर्थनीति का लक्ष्य इन्हीं नियमों के अनुकूल विश्व-निर्माण में लगाना है और साहित्य और कला का उद्देश्य भी ऐसा ही है। अलौकिक आनन्द का अनुभव हो जाय तो उसे आनुपमिक फल मान लेना चाहिए। वही साहित्य का वास्तव फल नहीं है।

ऊपर जो कुछ लिखा जा चुका है वह आधुनिक प्रगतिशीलता का ठीक-ठीक विश्लेषण है या नहीं, यह मैं नहीं कह सकता। इसमें ईमानदारी के साथ समझने की चेष्टा के सिवा और किसी सद्गुण की बात का दावा मैं नहीं पेश कर सकता। पर यह अगर सत्य के नजदीक है तो मुझे ऐसी कोई बात नहीं दिखती जिससे वे लोग चिढ़े या घबरायें जो अपने को प्राचीन-मन्थी कहते हैं। ऊपर मैंने जो कुछ लिखा है वह न तो हमारी प्राचीन काव्य-परम्परा के स्वाभाविक विकास का परिपन्थी है न आधुनिक सहृदय के मानस-संस्कारों का प्रतिगामी। प्राचीन कवि अपने काव्य का उद्देश्य 'रामादिवदाचरितव्यं न तु रावणादिवत्' समझता था। इसका अन्तर्निहित अर्थ यह था कि काव्य दुनिया के आचरण की अच्छे मार्ग की ओर मोड़ देने के संकल्प से लिखा जाता था। उस समय मत् और अमत् की सीमाएँ निर्धारित थीं, धर्म और अधर्म की मर्यादाएँ स्थिर मान ली गयी थी, ऐसा विचार केवल बाह्य सतह पर घटकर काटनेवालों के लिए ही ठीक है। कभी भी प्राचीन विचारकों ने कर्म-विशेष को सदा के लिए सत् या अमत् नहीं बताया। कर्म की गति सदा गहन समझी जाती रही है, इसीलिए गीता में कर्म, अकर्म और विकर्म तीनों को ठीक-ठीक समझने पर जोर दिया गया है :

कर्मणोऽपि बोद्धव्यं बोद्धव्यं च विकर्मणः।

अकर्मणश्च बोद्धव्यं गहना कर्मणो गतिः।

सत्य बोलना धर्म है, यह मोटी-सी बात है। पर मत्त्व बोलना क्या चीज है, यह अवस्था के विचार के बिना नहीं समझा जा सकता। शुकदेव से नारद ने कहा था कि सच बोलना ठीक है, पर हित की बात बोलना और भी ठीक है। सत्य की अपेक्षा हित थोड़ा है, ! क्योंकि मेरा विचार यह है कि सत्य वह नहीं है जो मुँह में

बोला जाता है, सत्य वह है जो समस्त जगत् का ज्यादा-से-ज्यादा उपकार करता है, आपाततः वह चाहें भूठ जैसा ही क्यों न मुनायी देता हो :

सत्यस्य वचनं श्रेयः सत्यादपि हितं वदन् ।

यद्भूतहितमत्यन्तमेतत् सत्यं मतं मम ॥

—म. भा., शान्तिपर्व, 329-13

‘महाभारत’ में ग्रन्थप्रवृत्ताया गया है कि अवस्था-विशेष में सत्य के बदले असत्य बोलना ही विहित है (शान्ति., 109-16), सो यह समझना कि कर्म की सत् और असत् की मर्यादा प्राचीन विचारको ने लोहे की मोटी दीवार से बांध दी थी सत्य का अपलाप-मात्र है। यह अवश्य है कि साधारण जनता को उन्होंने इतनी गहराई में उतरने की शिक्षा नहीं दी और उनके लिए पाप-पुण्य की मर्यादा बांध दी। यहाँ वे गलती कर सकते हैं, पर प्राचीन तत्त्ववादियों की गलतियों को अपना खुराक बनाकर प्रगतिशीलता का आन्दोलन अपनी गति को कुण्ठित-भर कर सकता है, किसी का कोई उपकार नहीं कर सकता।

प्रगति-आन्दोलन के नेताओं ने हरदम क्लास, वर्ग और श्रेणी का नाम लेकर भी अपना वक्तव्य धूमिल बना दिया है। वे ऐसी बहुत-सी बातें कहते हैं जो वर्ग-भावना के बिना भी समझायी जा सकती थी, परन्तु उनका उद्देश्य उस बात को समझाना शायद कम होता है और वर्ग-संघर्ष की भावना को परिचित बनाना अधिक। ‘संस्कृति’ शब्द बड़ा अस्पष्ट है, इसलिए उसे छोड़कर ‘ज्ञान’ शब्द को लेकर विचार किया जाय। मानव-समाज ने प्रत्येक काल में किसी-न-किसी रूप में ज्ञान-धारा को आगे बढ़ाया है। प्रत्येक काल में ज्ञान की साधना एक खास वर्ग या श्रेणी ने की है। समय ने उस वर्ग को दुनिया की सतह से पोंछ दिया है, पर उनका आविष्कृत ज्ञान मानवमात्र की सम्पत्ति होकर उपकार कर रहा है। शुल्व-सूत्रों के जिन ब्राह्मण पुरोहितों ने प्रथम रेखागणित के विश्वव्यापक नियमों का आविष्कार किया था वे मिट गये, पर जो ज्ञान वे दे गये वह सारे जगत् की अपनी चीज है। इसलिए यद्यपि प्रत्येक ज्ञान का एक ऐसा व्यावहारिक रूप रहा है जो वर्ग-विशेष के अर्थार्जन का मूल रहा है, पर यह उसका शाश्वत रूप नहीं है। उसका एक स्थिर रूप भी है जो अपने उद्भावक वर्ग के नष्ट हो जाने पर भी बना रहता है। मैं ठीक नहीं कह सकता कि ज्ञान के उस रूप को प्रगतिवादी नेता क्या कहेंगे, पर जो कुछ भी कहें, उस शब्द का अर्थ शाश्वत या स्थिर जैसा ही कुछ होगा। ज्ञान का जिस प्रकार एक स्थिर या शाश्वत रूप है जो वर्ग-स्वार्थ के परे है, उसी प्रकार काव्य-सौन्दर्य का भी है। उसको ‘ब्रह्मानन्द-सहोदर’ कहकर, समझने की चेष्टा किये बिना ही मजाक उड़ा देना आसान है, पर उससे मिलते-जुलते शब्द का व्यवहार किये बिना उसे समझाया नहीं जा सकता।

हम लोग यह समझने के अभ्यस्त हैं कि काव्य के पढ़ने-सुननेवाले या नाटक के देखनेवाले सहृदय के चित्त में ही वासना रूप से स्थायी भाव स्थित होता है। काव्य के श्रवण-द्वारा या अभिनय के दर्शन द्वारा वही रति उद्बुद्ध होकर आस्वा-

दित होती है। काव्य में एक ऐसी शक्ति होती है जो राम में से रामत्व और सीता में से सीतात्व आदि हटाकर उन्हें साधारण स्त्री-पुरुष के रूप में उपस्थित करती है। इस साधारणी वृत्ति रूप से, जैसा कि विश्वनाथ ने कहा है, जब काव्यार्थ उपस्थित होता है तो उसके फलस्वरूप सत्त्वगुण का उद्रेक होता है, और चित्त स्वप्रकाश और आनन्दमय हो जाता है, क्योंकि प्रकाश और आनन्द दोनों ही सत्त्वगुण के धर्म हैं। इस प्रकार जो रस अभिव्यक्त होता है वह विश्वजनीन होता है। उसमें कोई वैयक्तिक राग-द्वेष नहीं होता। लौकिक भय-प्रीतिजनक व्यापारों से यह भिन्न होता है क्योंकि इसमें व्यक्तिगत सुख-दुःख का स्पर्श नहीं होता। लोक में एक स्त्री एक पुरुष के प्रति अभिलाषा प्रकट करती है तो उसमें व्यक्तिगत सुख-दुःख का भाव रहता है, पर काव्य और नाटक में जब यही बात होती है तो उसमें वह व्यक्तिगत राग-द्वेष नहीं होता। इसमें सहृदय एक निर्वैयक्तिक अलौकिक आनन्द का उपभोग करता रहता है। यद्यपि अपने ही चित्त का पुनः-पुनः अनुभूत वह स्थायी भाव अपने आकार के समान ही अभिन्न है तथापि काव्य-नैपुण्य से उसे गोचर किया जाता है। आस्वादन ही इसका प्राण है, विभावादिक के रहने पर ही यह रहता है, नाना प्रकार के मीठे-खट्टे पदार्थों के संयोग से बने हुए शरबत की भाँति यह आस्वादित होता है, मानो सामने परिस्फुरित होता हुआ, हृदय में प्रवेश करता हुआ, सर्वांग को आलिंगन करता है। अन्य सबकुछ को तिरोहित करता हुआ ब्रह्मानन्द को अनुभव करनेवाला यह रस अलौकिक चमत्कार का कारण है। यह कार्य नहीं है, क्योंकि कारण के नाश होने पर कार्य नष्ट नहीं होता और यह विभावादि के अभाव में नहीं रह सकता। वह ज्ञाप्य भी नहीं है, अर्थात् जिस प्रकार अन्धकार में रखी हुई वस्तु दीपक आदि से प्रकाशित होकर ज्ञाप्य बनती है, उस प्रकार यह नहीं होता; क्योंकि वह स्वयंसिद्ध है। वस्तु यह विभावादि से व्यजित होकर आस्वादित होता है। जो कारक द्वारा कार्य नहीं, ज्ञापक द्वारा ज्ञाप्य भी नहीं ऐसी कोई वस्तु दुनिया में नहीं हो सकती, इसीलिए रस अलौकिक है। अभिनवगुप्त के इस मत में जो सबसे बड़ी विशेषता है वह यह है कि वे स्थायी भाव को पहले से ही सहृदय के चित्त में स्थित मानते हैं, जब कि अन्यान्य व्याख्याकार रस को सहृदय से बाहर मानते हैं। निस्सन्देह अभिनवगुप्त का सिद्धान्त मनोविज्ञान-सम्मत है और रसानुभूति का सर्वोत्तम मार्ग बताता है। वही हमारा अब तक का सर्वोत्तम समझा जानेवाला मत है। यह मत भारतीय सहृदय के रोम-रोम में रमा है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद काव्यास्वादन के इस नियम को स्वीकार नहीं कर सकता। परन्तु इन भौतिकवादियों की भी कई श्रेणियाँ हैं। यदि वह साधारण राजनीतिक प्रचारक होगा तो अभिनवगुप्त या आनन्दवर्धन को किसी वर्ग-विशेष का प्रतिनिधि मानकर उनकी नीयत पर ही आलोचना की कैंची चला देगा। परन्तु यदि वह गम्भीर तत्त्व-चिन्तक होगा तो मानेगा कि ये विचार चाहे जिस कला की उपज हों ज्ञान-धारा को आगे बढ़ाने में सहायक हैं, वह इन विचारों को तटस्थ

तत्त्ववादी की भाँति विश्लेषण करके और विचार करके दूर नहीं फेंक देगा, बल्कि अपने अनुध्यात भविष्य के निर्माण में इनसे किस प्रकार सहायता ली जा सकती है यही सोचेगा। मार्क्सवादी के लिए कोई सत्य लोहे की मोटी दीवारों से घिरा नहीं है और इसीलिए वह संसार के प्रत्येक स्टेज में अर्जित ज्ञान को अपने काम में लाने से नहीं हिचकता। नीति को अवस्थाएँ रूप देती है। जो लोग इस देश में प्रगतिशील साहित्य के आन्दोलन का नेतृत्व कर रहे हैं, उन्हें अपने देश के सचित ज्ञान की उपेक्षा नहीं करनी चाहिए। आज नहीं तो कल उन्हें उस विशाल ज्ञानराशि के संरक्षण और आलोचन का भार अपने कंधे पर लेना होगा। हज़ारों वर्ष की समृद्ध ज्ञानराशि को फेंक देना बुद्धिमानी नहीं है। दुनिया की अन्य सभी वस्तुओं को फेंक देने से भार हल्का हो सकता है, पर ज्ञान के फेंकने से भार बढ जाता है।

प्रगतिशील कही जानेवाली सब रचनाओं की तो मैं नहीं कहता—उनमें बहुतेरी ग्राम्य, अश्लील, जुगुप्सित और रसाभासमूलक है—पर चुने नमूने के तौर पर संगृहीत कविताओं और कहानियों तथा नाटकों को देखकर मैं कह सकता हूँ कि वे अपनी प्राचीन परम्परा के स्वाभाविक विकास के रूप में समझायी जा सकती हैं। दो बातें मान लेने से वे इस देश के लिए भी ग्राह्य बनायी जा सकती हैं—ज्ञान और सौन्दर्य का चिरन्तन रूप और सहृदय के वासनारूप में स्थित रस का उद्बोध। मैं ठीक नहीं जानता कि आधुनिक साहित्य-मीमांसक इन बातों को स्वीकार करेंगे या नहीं, पर मेरा अपना विश्वास है कि एक समय आयेगा जब भारतवर्ष के सभी क्षेत्रों पर समाजवाद के किसी-न-किसी रूप का आधिपत्य होगा। उस दिन के लिए हमें अभी से तैयारी करनी होगी। आज से ही हमारे प्रगतिशील तरुण साहित्यकारों को यह याद रखना होगा कि किसी दिन ऐसे सैकड़ों मतवादों और तत्त्वचिन्ताओं का उन्हें आत्मनिरपेक्ष भाव से अध्ययन, मनन, सम्पादन और विवेचन करना होगा जो उनके आज के प्रचारित मत के विरुद्ध पड़ेगी। आज का तरुण आलोचक जिस मत को बिना समझे ही मजाक का विषय बना रहा है, कल उसी मत की सुरक्षा का भार उसी पर आनेवाला है। दुनिया जैसी आज है वैसी ही नहीं बनी रहेगी, शास्त्रों की जो ढोलम-ढाल संरक्षण-व्यवस्था आज जारी है वह शीघ्र ही खत्म हो जायगी और तरुण साहित्यकार की गैर-जवाबदेह मस्ती भी कपूर की भाँति उड़ जायगी। उस दिन जो प्राचीन सचित ज्ञाननिधि प्रकट होगी वह थोड़े-से बुद्धि-विलासियों के मनोविनोद का साधन नहीं होगी, वह बृहत्तर मानव-जीवन की कर्मविधि को रूप देगी। उस दिन निश्चित है कि नया तत्त्वज्ञान उससे समृद्ध होगा और कुछ आश्चर्य नहीं यदि वह थोड़ा परिवर्तित भी हो जाय। यदि संसार की कोई वस्तु स्थितिशील नहीं है, सभी परिवर्तनशील हैं, तो ऊपर लिखे हुए प्रगतिभूत ही क्यों स्थिर होंगे? मार्क्स का तत्त्वज्ञान भी तो कोई स्थिर और शाश्वत चीज नहीं है। यदि इतनी-सी बात हमारे तरुण साहित्यकार याद रखें तो उनकी रचनाएँ अधिक गम्भीर, अधिक उत्तरदायित्वपूर्ण और अधिक प्रभावोत्पादक होंगी। नवीन रचनाओं में

जो प्राण है सो कोई अस्वीकार नहीं कर सकता, परन्तु मेरा अनुमान है कि यदि किसी दिन इस देश में इन कविताओं ने गहरे तक जड़ जमायो तो दो शतों के किसी-न-किसी रूप में अवश्य मान लेगी। वे ज्ञान, सौन्दर्य और कल्याण के अस्थायी परिवर्तनशील रूप के साथ स्थायी शाश्वत रूप को अस्वीकार नहीं कर सकेंगी और न यही अस्वीकार कर सकेंगी कि उनका काम सहृदय के हृदय में स्थायी रूप से विद्यमान भावों का उद्बोध है। इन दो बातों को मान कर ही वे इस देश में अपना प्रभाव विस्तार कर सकेंगी। मेरा दृढ़ विश्वास है कि वे शीघ्र ही ऐसा प्रभाव प्रसार कर सकेंगी, इसलिए मेरा यह भी विश्वास है कि एक-न-एक रूप में वे इन दोनों बातों को भी मान लेगी। अपने देश की चिन्ता-परम्परा न तो उथली है न संकीर्ण, इसलिए इस नये तत्त्ववाद को उसमें आसानी से खपाया जा सकता है, समृद्ध बनाया जा सकता है और अपने ढंग पर अपनाया जा सकता है।

कथा-आख्यायिका और उपन्यास

[एक व्याख्या]

123. लाखों वर्गमील में फैले हुए हजारों वर्ष के बृद्ध इस भारतवर्ष की साहित्यिक साधना इतनी विराट, इतनी जटिल और इतनी गम्भीर है कि उसकी प्राचीन और नवीन चिन्ताओं पर संक्षेप में फैसला सुना देना हिमाकत-भर है। फिर भी मैं आपके सामने जो यह साहस करने के लिए खड़ा हूँ, इसके लिए क्षमा मांगने की जरूरत नहीं समझता। हम जिस भीड़-भ्रमण और वैयक्तिक स्वाधीनता के युग में पैदा हुए हैं, उसमें इससे कहीं अधिक हिमाकत की बातें क्षम्य ही समझ ली जाती हैं। प्राचीन और नवीन चिन्ता की तुलना, या एक साथ एक आसन पर बैठाना भी कुछ अजीब-सा लगता है। एक तरफ लगभग 6 हजार वर्षों की सुचिन्तित साधना और दूसरी तरफ हर साल रंग बदलनेवाली 100 वर्ष की आधुनिक जिज्ञासा—दोनों में कुछ ऐसा असादृश्य, ऐसा अनैक्य और ऐसा प्रकृति-वयोऽनुभूतिभेद है कि दोनों को एक साथ बैठाना नितान्त अनुचित जान पड़ता है। फिर भी यह असादृश्य-अनैक्य और प्रकृति-भेद वास्तविक है, और वह वास्तविकता उपेक्षणीय नहीं है। नवीन चिन्ता जितनी भी कच्ची, जितनी भी अल्पवयस्क और जितनी भी अस्थिर स्वभाववाली क्यों न हो, उसमें नवीन प्राण है, और प्राणवत्ता सबसे बड़ा गुण है। और केवल इसी एक कारण से हम प्राचीन और नवीन को

एक नजर से देख लेने का प्रयास करते हैं। यह तो मेरे लिए असम्भव ही है कि भारतवर्ष की विराट् चिन्ताराशि के सभी अंशों की आलोचना करूँ—वह किसी के लिए भी असम्भव ही है—परन्तु अपनी सुविधा के लिए मैंने निश्चय किया है कि सारे भारतीय इतिहास की ओर न देखकर आज से डेढ़ हजार वर्ष पूर्व तक के इतिहास को ही सामने रखके काम चलाऊँ। परन्तु यह भी असम्भव कार्य है। इसलिए इसमें से भी एक ही अंश हमने लिया है—गद्य-काव्य—तत्रापि कथा-आख्यायिका और उपन्यास। इतनी परिमिति पर भी मुझे भरोसा नहीं है। इसलिए भगवान् की ओर से सयोगवश प्राप्त दो और परिमिति सीमाओं पर मैं भरोसा करके अपना कार्य निःसंकोच शुरू कर देता हूँ। पहली सीमा स्वयं मेरी विद्याबुद्धि है, और दूसरी आपका दिया हुआ घण्टे-भर का समय। इसके बाद मैं आपके सामने प्रतिज्ञा करता हूँ कि प्राचीन भारत की बात कहते समय मैं यथासम्भव एक भी वाक्य अपनी ओर से नहीं कहूँगा। सभी प्राचीन प्रामाणिक ग्रन्थों से उद्धृत वाक्यों के अनुवाद होंगे। बीच-बीच में फाँकों या गैपों को भरने की कोशिश करने की छूट ले लेता हूँ।

सबसे पहले मैं आपके सामने यह स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि मैंने भारतवर्ष की हजारों वर्ष की पुरानी साधना को एकदम छोड़कर आज से 15 सौ वर्ष पूर्व तक की साहित्यिक साधना को ही क्यों आलोचना के लिए चुना है। सन् ईसवी की पहली शताब्दी में मथुरा के कुपाण सम्राटों के शासन सम्बन्धी ऐतिहासिक चिह्नों का मिमना एकाएक बन्द हो जाता है। इसके बाद के दो तीन सौ वर्षों का काल भारतीय इतिहास का अन्धकार-युग कहा जाता है। आये दिन विद्वान् इस युग के इतिहास सम्बन्धी नये-नये सिद्धान्त उपस्थित करते रहते हैं, और पुराने सिद्धान्तों का खण्डन करते हैं। थक तक इस काल का इतिहास लिखने योग्य पर्याप्त सामग्री नहीं उपलब्ध हुई है। किन्तु 220 ई. में मगध का प्रसिद्ध पाटलिपुत्र 400 वर्षों की गढ़ निद्रा के बाद अचानक जाग उठता है। इसी वर्ष चन्द्रगुप्त नामधारी एक साधारण राजकुमार, जिसका विवाह सुप्रसिद्ध लिच्छिविवश में हुआ था और इसीलिए जिसकी ताकत बढ़ गयी थी, अचानक प्रबल पराक्रम से उत्तर भारत में स्थित विदेशियों को उखाड़ फेंकता है। उसके पुत्र समुद्रगुप्त ने, जो अपने योग्य पिता का योग्य पुत्र था, इस उन्मूलन-कार्य को और भी आगे बढ़ाया और उसके योग्यतर प्रतापी पुत्र द्वितीय चन्द्रगुप्त या सुप्रसिद्ध विक्रमादित्य ने अपने रास्ते में एक भी काँटा नहीं रहने दिया। उसका सुव्यवस्थित साम्राज्य ब्रह्मदेश से पश्चिम समुद्र तक और हिमालय से नर्मदा तक फैला हुआ था। गुप्त-सम्राटों के इस सुदृढ़ साम्राज्य ने भारतीय जनमूढ़ में नवीन राष्ट्रीयता और विद्या-प्रेम का संचार किया। इस युग में राजकार्य से लेकर समाज, धर्म और साहित्य तक में एक अद्भुत क्रान्ति का परिचय मिलता है। ब्राह्मण धर्म और संस्कृत भाषा एकदम नवीन प्राण लेकर जाग उठे। पुराने क्षत्रपों द्वारा व्यवहृत प्रत्येक शब्द मानो उद्देश्य के साथ बहिष्कार कर दिये गये। कुपाणों द्वारा समर्पित गान्धारशैली की

कला एकाएक बन्द हो गयी और सम्पूर्णतः स्वदेशी मूर्तिशिल्प और वास्तुशिल्प की प्रतिष्ठा हुई। राजकीय पदों के नाम नये सिरे से एकदम बदल दिये गये। समाज और जाति की व्यवस्था में भी परिवर्तन किया गया था—इस बात का सबूत मिल जाता है। सारा उत्तरी भारत जैसे एक नया जीवन लेकर नयी उमर के साथ प्रकट हुआ। इस काल से भारतीय चिन्तास्रोत एकदम नयी दिशा की ओर मुड़ता है। साहित्य की चर्चा करनेवाला कोई भी व्यक्ति इस नये घुमाव की उपेक्षा नहीं कर सकता। जिन दो-तीन सौ वर्षों की ओर शुरू में इशारा किया गया है उनमें भारतवर्ष में शायद विदेशी जातियों के एकाधिक आक्रमण हुए थे, प्रजा सन्त्रस्त थी, नगरियाँ विध्वस्त हो गयी थी, जनपद आग की लपटों के शिकार हुए थे। कालिदास ने ग्रयोध्या की दारुण दीनावस्था दिखाने के बहाने मानो गुप्त सम्राटों के पूर्ववर्त्तों काल के समृद्ध नागरिकों की जो दुर्दशा हुई थी, उसका अत्यन्त हृदयविदारी चित्र खींचा है। शक्तिशाली राजा के अभाव में नगरियों की असह्य अट्टालिकाएँ भग्न, जीर्ण और पतित हो चुकी थी, उनके प्राचीर गिर चुके थे, दिनान्तकालीन प्रचण्ड आंधी से छिन्न-भिन्न मेघपटल की भाँति वे श्रीहीन हो गयी थी। नागरिकों को जिन राजपथों पर घनी रात में भी निर्भय विचरण करनेवाली अभिसारिकाओं के नूपुरशिजन का स्वर सुनायी देता था, वे राजपथ शृंगारों के विकट नाद से भयंकर हो उठे थे। जिन पुष्करिणियों में जलक्रीड़ा-कालीन मृदङ्गों की मधुर ध्वनि उठा करती थी, उनमें जंगली भैंसे लोटा करते थे और अपने शृङ्ग-प्रहार से उन्हें गँदला कर रहे थे। मृदङ्ग के ताल पर नाचने के अम्यस्त सुवर्णयष्टि पर विधाम करनेवाले क्रीड़ा-मयूर अब जङ्गली हो चुके थे, उनके मुलायम बर्हभार दावाग्नि से दग्ध हो चुके थे। अट्टालिकाओं की जिन सीढियों पर रमणियों के सराग पद संचरण करते थे उन पर व्याघ्रों के लहू-लुहान पैर दौड़ा करते थे, बड़े-बड़े राजकीय हाथी जो पद्मवन में अवतीर्ण होकर मृणालनालों द्वारा करेणुओं की संवर्धना किया करते थे, सिंहों से आक्रान्त हो रहे थे। सौधस्तम्भों पर लकड़ी की बनी स्त्री-मूर्तियों का रंग धूसर हो गया था और उन पर साँपों की लटकती हुई कँचुलें ही उत्तरीय का कार्य कर रही थी। हम्यों के अमल-धवल प्राचीर काले पड़ गये थे, दीवारों के फाँक में से तृणावलियाँ निकल पड़ी थी, चन्द्र-किरणें भी उन्हें पूर्ववत् उद्भासित नहीं कर सकती थीं। जिन उद्यान लताओं से विलासिनियाँ अति सदय भाव से पुष्प चयन करती थी, उन्हीं को वानरों ने बुरी तरह से छिन्न-भिन्न कर डाला था; अट्टालिकाओं के गवाक्ष रात में न तो मागल्प प्रदीप से और न दिन में गृहलक्ष्मियों की मुखकान्ति से ही उद्भासित हो रहे थे, मानो उनकी लज्जा ढकने के लिए ही मकड़ियों ने उन पर जाल तान दिया था। नदियों के सैकतों पर पूजनसामग्री नहीं पड़ती थी, स्थान की चहल-पहल जाती रही थी, उपान्त देश के वेतसलता-कुञ्ज सूने पड़ गये थे (रघुवश, 16-11-21) ! ऐसे ही विध्वस्त भारतवर्ष को गुप्त-सम्राटों ने नया जीवन दिया। कालिदास के ही शब्दों में कहा जाय तो “सम्राट के नियुक्त शिल्पियों ने प्रचुर उपकरणों

से उस दुर्दशाग्रस्त नगरी को इस प्रकार नहीं बना दिया जैसे निदाघग्लपिता घरित्री को प्रचुर जलवर्षण से मेघगण !”

ता शिल्पिसंघा प्रभुणा नियुक्तास्तथागता सभृतसाधनात्वात्
पुरी नवीचक्रुरा विसर्गात् मेघा निदाघग्लपितामिवोर्वीम् ।

(रघुवंश 16-38)

गुप्त-सम्राटों के इस पराक्रम को भारतीय जनता ने भक्ति और प्रेम से देखा। शताब्दियाँ और सहस्राब्दक बीत गये, पर आज भी भारतीय जीवन में गुप्त-सम्राट् घुले हुए हैं। केवल इसलिए नहीं कि विक्रमादित्य और कालिदास की कहानियाँ भारतीय लोक-जीवन का अविच्छेद्य अंग बन गयी हैं, बल्कि इसलिए कि आज के भारतीय धर्म, समाज, आचार, विचार, क्रिया, काण्ड आदि में सर्वत्र गुप्तकालीन साहित्य की अमिट छाप है। जो पुराण और स्मृतियाँ निस्सन्दिग्ध रूप से आज प्रमाण मानी जाती हैं वे अन्तिम तौर पर गुप्त-काल में रचित हुए थे, वे आज भी भारतवर्ष का चित्त हरण किये हुए हैं; जो शास्त्र उन दिनों प्रतिष्ठित हुए थे वे आज भी भारतीय चिन्तास्रोत को बहुत-कुछ गति दे रहे हैं। आज गुप्त-काल के पूर्ववर्ती शास्त्र और साहित्य की भारतवर्ष केवल श्रद्धा और भक्ति से पूजा-भर करता है, व्यवहार के लिए उसने इस काल के निर्धारित ग्रन्थों को ही स्वीकार किया है। गुप्तयुग के बाद भारतीय मनीषा की मौलिकता थोड़ी हो गयी। टीकाओं और निबन्धों का युग शुरू हो गया। टीकाओं की टीका, उसकी भी टीका, इस प्रकार मूलग्रन्थ की टीकाओं की छ-छ, आठ-आठ पुस्तक तक चलती रही। आज जब हम किसी विषय की आलोचना करते समय ‘हमारे यहाँ’ के शास्त्रों की दुहाई देते हैं, तो अधिकतर इसी काल के वने ग्रन्थों की ओर इशारा करते हैं। यद्यपि गुप्त-सम्राटों का प्रबल पराक्रम छठी शताब्दी में ढल पड़ा था, पर साहित्य के क्षेत्र में उस युग के स्थापित आदर्शों का प्रभाव किसी-न-किसी रूप में ईसा की नवी शताब्दी तक चलता रहा। मोटे तौर पर इस काल तक को हम गुप्त-काल ही कहते जायेंगे।

सन् 1883 ई. में मैक्समूलर ने अपना वह प्रसिद्ध मत उपस्थित किया था जिसमें कहा गया था कि यवनो, पाषियनों और शको आदि के द्वारा उत्तर-पश्चिम भारत पर बार-बार आक्रमण होते रहने के कारण कुछ काल के लिए संस्कृत में साहित्य बनना बन्द हो गया था। कालिदास के युग से नये सिरे से संस्कृत भाषा की पुनः प्रतिष्ठा हुई और उसमें एक अभिनव ऐहिकतापरक (सेक्यूलर) स्वर सुनायी देने लगा (‘इण्डिया’, 1883, पृ. 281)। यह मत बहुत दिनों तक विद्वान् मण्डली में समादृत रहा, पर हाल ही में इसमें परिवर्तन हुआ। आजकल यद्यपि यह मूल रूप में नहीं माना जाता है कि उक्त पुनःप्रतिष्ठा के युग के पहले तक संस्कृत भाषा ऐहिकतापरक भावों के लिए बहुत कम प्रयुक्त होती थी। ऐसे भावों का प्रधान वाहक प्राकृत भाषा थी। प्राकृत की ही पुस्तकें बाद में चलकर ब्राह्मणों द्वारा संस्कृत में अनूदित हुईं (‘हिस्ट्री ऑफ मस्कृत लिटरेचर’, 1828, पृ. 39)।

स्वयं कीय साहब इस मत को नहीं मानते। उन्होंने वैदिक साहित्य के प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिखाने का प्रयत्न किया है कि ऐहिकता-परक काव्य का बीज बहुत प्राचीन काल के संस्कृत साहित्य में भी वर्तमान था। राजाओं की प्रशंसा या स्तुति गानेवाले कवि उन दिनों भी थे और इन स्तुति सम्बन्धी गानों को अधिक-काधिक परिमार्जित रूप देने की चेष्टा भी की गयी होगी, इस कल्पना में विल्कुल ही अतिरजना नहीं है। परन्तु संस्कृत में ऐहिकतापरक रचना होती रही हो या नहीं, निर्विवाद बात यह है कि सन् ईसवी के आसपास ऐहिकतापरक रचनाओं का बहुत प्राचुर्य हो गया था। इनका आरम्भ भी निश्चय ही प्राकृत से हुआ था। इस प्रकार की रचनाओं का सबसे प्राचीन और साथ ही सबसे प्रौढ़ संकलन 'हाल की सत्तसई' में हुआ है। इस ग्रन्थ का काल कुछ लोग सन् ईसवी के आसपास मानते हैं और कुछ लोग चार-पाँच सौ वर्ष बाद। कुछ पण्डितों का मत है कि 'हाल की सत्तसई' में जो ऐहिकतापरक रचनाएँ हैं, उनके भावों का प्रवेश भारतीय साहित्य में किसी विजातीय मूल से हुआ है। यह मूल आभीरो या ग्रहीरो की लोकगायाएँ हैं। यहाँ इस विषय पर विस्तारपूर्वक विचार नहीं किया जा सकता; क्योंकि यह हमारे वक्तव्य के बाहर चला जाता है। हमने अपनी नयी पुस्तक 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' में इस प्रश्न पर कुछ ज्यादा विस्तार के साथ आलोचना की है। यहाँ प्रकृत इतना ही है कि सन् ईसवी के बाद लगभग तीन सौ वर्ष तक संस्कृत में एक जड़िभा की अवस्था या गयी है और इसके बाद गुप्त-सम्राटों की छत्रछाया में उसमें एकाएक नवीन अज्ञातपूर्व स्फूर्ति का परिचय मिलता है। इतनी भूमिका के बाद हम अब मूल विषय पर आ सकते हैं।

यद्यपि वैदिक साहित्य में गद्य-पद्य में लिखी हुई कहानियों की कमी नहीं है पर जिसे हम अलंकृत गद्यकाव्य कहते हैं, जिसका प्रधान उद्देश्य रससृष्टि है, निश्चित रूप से उसका प्रचार गुप्त-सम्राटों की छत्रछाया में ही हुआ। यद्यपि यह निश्चित है कि जिस रूप में सुविकसित गद्य का प्रचार इस युग में दिखायी देता है, उस रूप को प्राप्त होने में उसे कई शताब्दियाँ लग गयी होंगी। सौभाग्यवश हमारे पास कुछ ऐसी प्रशस्तियाँ प्राप्त हैं जिन पर से अलंकृत गद्य के प्राचीन अस्तित्व में कोई सन्देह नहीं रह जाता। विरतार में महाशत्रुप रुद्रदामा (साधारणतः 'रुद्र-दामन्' नाम से परिचित) का खुदवाया हुआ जो लेख मिला है, उससे निस्सन्देह रूप से प्रमाणित होता है कि 150 ई. के पूर्व संस्कृत में सुन्दर गद्यकाव्य लिखे जाते थे। यह सारा लेख गद्यकाव्य का एक नमूना है। इसमें महाशत्रुप ने अपने को 'स्फुटलपु-मधुर-चित्र-कान्त-शब्द-समयोदारालंकृत-गद्य-पद्य' का मर्मज्ञ बताया है, जिससे अलंकृत गद्यों के ही नहीं अलंकारशास्त्र के अस्तित्व का भी प्रमाण पाया जाता है। यह गद्यकाव्य क्या थे, यह तो हमें नहीं मालूम, पर उनकी रचना प्रौढ़ और गुम्फ आकर्षक होती होगी, इस विषय में सन्देह की जगह नहीं है। सम्राट समुद्रगुप्त ने प्रयाग के स्तम्भ पर हरिवर्षेण कवि द्वारा रचित जो प्रशस्ति खुदवायी थी वह एक दूसरा सबूत है। हरिवर्षेण ने यह प्रशस्ति सम्भवतः 530 ई. में लिखी

होगी। इसमें गद्य और पद्य दोनों का समावेश है और रचना में काव्य के सभी गुण उपस्थित हैं। सुबन्धु और बाण ने अपने रोमांसों के लिए जिस जाति का गद्य लिखा है, इस प्रशस्ति का गद्य उसी जाति का है। हरिप्रेम के इस काव्य से निश्चित रूप से प्रमाणित होता है कि इसके पहले भी गद्य-काव्य का अस्तित्व था।

यह गद्य-काव्य क्या है? संस्कृत के अलंकार-ग्रन्थों में इसके लक्षण बताये गये हैं। सबसे पहली बात तो यह है कि यह कहानी या उपन्यास जरूर है; क्योंकि जब तक कहानी नहीं है तब तक उसमें आलम्बन आदि विभाव हो ही नहीं सकते। फलतः रस-सृष्टि असम्भव हो जायगी। क्योंकि आखिर रस विभाव-अनुभाव-संचारी आदि भावों से ही तो होता है, इसलिए सभी आलंकारिकों ने तो मान ही लिया है कि गद्यकाव्य एक कहानी है। इसके बाद उसके भेद बताये गये हैं। यह दो प्रकार का होता है, कथा और आख्यायिका। कहा गया है कि एक का वक्ता स्वयं नायक होगा और दूसरी का वक्ता नायक भी हो सकता है, और कोई और भी हो सकता है। 'साहित्यदर्पण' में कहा गया है कि कथा में सरस वस्तु गद्य में कही जायगी, उसमें कही आर्या छन्द भी होंगे कही वक्त्र और अपवक्त्र भी होंगे और शुरू में पद्यबद्ध नमस्कार होगा और फिर साधु-प्रशंसा और दुर्जन-निन्दा होगी।

दण्डी, किन्तु, इस प्रकार के भेद को नहीं मानते। उन्होंने ठीक ही कहा है कि यह भेद व्यर्थ का है; क्योंकि कहानी नायक कहे या दूसरा कहे, इसमें क्या बत या बिगड़ गया? फिर वक्त्र और अपवक्त्र छन्द हो या न हो, किसी में उच्छ्वास नाम देकर और किसी में लम्भ नाम देकर अध्यायभेद किये गये, हो तो इन बातों से कहानी का क्या बनता-बिगड़ता है? ये तो नितान्त ऊपरी बातें हैं। इसलिए वस्तुतः कथा और आख्यायिका ये दो नाम ही भर हैं, दोनों एक ही जाति की चीजें हैं।* दण्डी का कहना ठीक है। परन्तु आख्यायिका नाम से प्रचलित ग्रन्थों को देखकर विचार किया जाय तो ऐसा जान पड़ता है कि कथा की कहानी कल्पित हुआ करती थी और आख्यायिका की ऐतिहासिक। 'कादम्बरी' कथा है और

*प्रपादः पादसन्तानो गद्यमाख्यायिका कथा ।
इति तस्य प्रमेदो द्वौ तयोराख्यायिका किल ।
नायकेनैव बाध्यान्वा नायकेनतरेण वा ।
स्वगुणविष्ण्व्या दोषो नात्र भूतायंशसिनः ।
अपि त्वनियमो दुष्टस्तत्राप्यन्यैरुदोरणात् ।
अन्यो वक्त्र स्वयं वेति कीदृशा भेदलक्षणम् ।
वक्त्रं कापरवक्त्रं च मोच्छवानं च भेदकम् ।
चिह्ननमाख्यायिकायाश्चेत् प्रसंगेन कथास्त्वपि ।
आर्यादिवत्प्रदेशः किं न वक्त्रापरवक्त्रयोः ?
भेदश्च दुष्टो लभादिच्छ्वाद्योवास्तु किं ततः ।
तत्कथाख्यायिकेत्येव जातिः सत्रादयानिता ।
अतैवाविर्भविष्यान्ति शेषाश्चाध्यायनालयः ।

‘हर्षचरित’ आख्यायिका। इन दो जाति के अतिरिक्त एक और तरह की रचनाएँ संस्कृत में पायी जाती हैं जो हमारे आलोच्य विषय के अन्तर्गत हैं। इन्हें चम्पू कहते हैं। ‘चम्पू’ शब्द का मूल क्या है, यह नहीं मालूम। इसमें गद्य और पद्य दोनों ही मिले होते हैं। प्रायः ऐसे स्थलों पर इनमें पद्य का प्रयोग होता है जहाँ कवि कोई आकर्षक दृश्य प्रकट करना चाहता हो, या वक्ता के मुख से कोई भाविक उक्ति कहलवाना चाहता हो। चम्पूओं में कई ऐसे हैं जिन्हें हम ‘रोमांस’ कह सकते हैं।

कथा-साहित्य की चर्चा करते समय ‘बृहत्कथा’ को नहीं भूला जा सकता। ‘रामायण’, ‘महाभारत’ और ‘बृहत्कथा’—ये तीन ग्रन्थ समस्त संस्कृत काव्य, नाटक, कथा, आख्यायिका और चम्पू के मूल उत्स हैं। भारतवर्ष के तीनों बड़े-बड़े गद्य-काव्यकार दण्डी, मुबन्धु और बाण भट्ट ‘बृहत्कथा’ के कृषी हैं। भारतवर्ष का यह दुर्भाग्य ही कहा जाना चाहिए कि यह अमूल्य निधि आज अपने मूल रूप में प्राप्त नहीं है। सन् ईसवी की आठवीं-नवीं शताब्दी तक के भारतीय साहित्य में ‘बृहत्कथा’ और उसके लेखक गुणादय पण्डित की चर्चा प्रायः ही आती रहती है। यहाँ तक कि लगभग 875 ई. में कम्बोडिया की एक संस्कृत प्रशस्ति में गुणादय और उनकी ‘बृहत्कथा’ की चर्चा आती है। परन्तु आज वह नहीं मिलती। यह ग्रन्थ संस्कृत में नहीं बल्कि प्राकृत में लिखा गया था और प्राकृत भी पंजाबी प्राकृत। इसके निर्माण की कहानी बड़ी ही मनोरंजक है। गुणादय पण्डित महाराज सातवाहन के सभा पण्डित थे। एक बार राजा सातवाहन अपनी प्रियाओं के साथ जल-क्रीड़ा करते समय संस्कृत की कम जानकारी के कारण लज्जित हुए और यह प्रतिज्ञा कर बैठे कि जब तक संस्कृत धारावाहिक रूप से लिखने-बोलने नहीं लगेंगे तब तक बाहर मुँह नहीं दिखायेंगे। राज-काज बन्द हो गया। गुणादय एक पण्डित बुलाये गये। उन्होंने 1 वर्ष में संस्कृत सिखा देने की प्रतिज्ञा की, पर एक अन्य पण्डित ने 6 महीने में ही इस अमाध्य साधन का संकल्प किया। गुणादय इस पर प्रतिज्ञा की कि कोई 6 महीने में संस्कृत सिखा देगा तो वे संस्कृत में लिखना-बोलना ही बन्द कर देंगे। 6 महीने बाद राजा तो सचमुच ही धारावाहिक रूप से संस्कृत बोलने लगे, पर गुणादय को मौन होकर नगर से बाहर पिमाचों से अध्युषित विन्ध्याटवी में वास करना पड़ा। उनके दो मित्र उनके साथ ही लिये। वही किसी शपथश्रुत पिशाचयोनिप्राप्त मन्धर्व से कहानी सुनकर गुणादय पण्डित ने इस विशाल ग्रन्थ को पंजाबी भाषा में लिखा। कामर का काम मूर्ख चमड़ों से और स्पाही का काम रक्त में लिया गया। पिमाचों की वस्त्रों में घोर मित ही क्या सकता था? कथा सम्पूर्ण करके गुणादय अपने मित्रों सहित राजधानी को लौट आये। स्वयं नगर के उपान्त भाग में ठहरे और मित्रों में ग्रन्थ राजा के पाम स्वीकारार्थ भिजवा दिया। राजा ने भवहेननापूरक इस मोनोमत्त लेखक द्वारा रक्त में चमड़े पर लिखे हुए पंजाबी ग्रन्थ का तिरस्कार किया। राजा ने कहा कि भला ऐसे ग्रन्थ के वक्तव्य वस्तु में विचार योग्य हो ही क्या सकता है !

पैशाची वाम् मसी रक्तं मोनोन्मत्तश्च लेखकः ।

इति राजाश्रवीत् का वा वस्तुमारविचारणा ।

—बृहत्कथामजरी, 1187

शिष्यों से यह समाचार सुनकर गुणादय बड़े व्यथित हुए । चिन्ता में ग्रन्थ को फेंकने ही जा रहे थे कि शिष्यों ने फिर एक बार सुनने का आग्रह किया । आग्रह जता दी गयी, पण्डित आसन चौककर बैठ गये । एक-एक पन्ना पढ़कर सुनाया जाने लगा और समाप्त होते ही आग्रह में डाल दिया जाने लगा । क्या इतनीम धुर और इतनी मनोरंजक थी कि पशु, पक्षी, मृग, व्याघ्र आदि सभी खाना-पीना छोड़कर तन्मय भाव से सुनने लगे । उनके मांस सूख गये । जब राजा की रन्धन-शाला में ऐसे ही पशुओं का मांस पहुँचा तो शुष्क मांस के भक्षण से राजा के पेट में दर्द हुआ । वैद्य ने नाडी देखकर रोग का निदान किया । कसाइयों से कैफियत तलब की गयी और इस प्रकार अज्ञात पण्डित से कथावचन की मनोहारिता राजा के कानों तक पहुँची । राजा आश्चर्यचकित होकर स्वयं उपस्थित हुए, लेकिन तब तक ग्रन्थ के सात भागों में से छः जल चुके थे । राजा पण्डित के पैरों पर गिरकर सिर्फ एक ही भाग बचा सके । उस भाग की कथा हमारे पास मूल रूप में तो नहीं, पर संस्कृत अनुवाद के रूप में अब भी उपलब्ध है ।

बुद्धस्वामी के 'बृहत्कथाश्लोक सग्रह', शंभुशर्मा की 'बृहत्कथामजरी' और सोमदेव के 'कथासरित्सागर' में 'बृहत्कथा' (या वस्तुतः 'बड्डकथा', क्योंकि यही उसका मूल नाम था) के उस अवशिष्ट ग्रंथ की कहानियाँ संगृहीत हैं । इनमें पहला ग्रन्थ नेपाल और बाकी कश्मीर के पण्डितों की रचना है । पण्डितों में गुणादय के विषय में और उनकी लिखी 'बृहत्कथा' के विषय में कई प्रश्नों को लेकर काफी मतभेद रहा है । पहली बात है कि गुणादय कहाँ के रहनेवाले थे । कश्मीरी कथाओं के अनुसार वे प्रतिष्ठान में उत्पन्न हुए थे और नेपाली कथा के अनुसार कौशाम्बी में । फिर काल को लेकर मतभेद है । कुछ लोग सातवाहन को और उसके साथ ही गुणादय को सन् ईसवी के पूर्व की पहली शताब्दी में रखते हैं और कुछ बहुत बाद में । दुर्भाग्यवश यह काल-सम्बन्धी झगड़ा भारतवर्ष के सभी प्राचीन आचार्यों के साथ अविच्छेद्य रूप से सम्बद्ध है । हमारे साहित्यालोचकों का अधिकांश श्रम इन कालनिर्णय-सम्बन्धी कसरतों में ही चला जाता है । ग्रन्थ के मूल वक्तव्य तक पहुँचने के पहले सर्वत्र एक तर्क का दुस्तर फेंकिल समुद्र पार करना पड़ता है । एक तीसरा प्रश्न भी 'बृहत्कथा' के सम्बन्ध में उठता है । वह यह कि पैशाची किस प्रदेश की भाषा है । इधर ग्रियर्सन-जैसे भाषा-विशेषज्ञ ने अपना यह फैसला सुना दिया है कि पैशाची भारतवर्ष के उत्तर-पश्चिम सीमान्त की बर्बर जातियों की भाषा थी । ये कच्चा मांस खाते थे, इसीलिए इन्हें पिशाच कहा जाता था । गुणादय की पुस्तकों के सभी संस्कृत संस्करण कश्मीर में (सिर्फ एक नेपाल में) पाये जाते हैं । इस पर से ग्रियर्सन का तर्क प्रबल ही होता है, क्योंकि कश्मीर इन सीमान्त प्रदेशों से सटा हुआ है । परन्तु अन्यान्य प्रमाण ग्रियर्सन के विरुद्ध जाते हैं । पाली में

पैशाची के बहुत-से लक्षण मिल जाते हैं और ददिस्तान आदि की वर्तमान भाषाओं में वे विशेषताएँ कभी-कभी नहीं पायी जाती जिन्हें प्राकृत वैयाकरणों ने पैशाची के लक्षण माना है। बहुत पहले होर्नेल ने इशारा किया था कि पैशाची वस्तुतः किसी एक प्रदेश की भाषा नहीं थी। वह अनार्य जातियों द्वारा आर्यभाषा बोलने के प्रयत्नस्वरूप उत्पन्न एक विकृत आर्यभाषा थी। भिन्न-भिन्न स्थानों के अनार्य अपनी सुविधा के अनुसार उसे भिन्न ढाँचों में मोड़ लिया करते थे। मुझे होर्नेल का यह मत सही जान पड़ता है; क्योंकि इस मत को स्वीकार करने से पैशाची-सम्बन्धी नाना प्रकार की पुरानी उक्तियों का समाधान हो जाता है।

एक और प्रश्न यह उठाया गया है कि गुणादय ने मूल कहानी गद्य में लिखी थी या पद्य में। श्लोक-संग्रह से तो जान पड़ता है कि वह पद्य में ही लिखी गयी होगी, पर 'कथा' की परवर्तों परिभाषाओं को देखकर बहुतेरे पण्डित उसे गद्य में लिखा ही बताते हैं। ये सभी विवाद तब तक चलते रहेंगे जब तक भारतवर्ष का सौभाग्य उस खोये हुए ग्रन्थ को फिर से न पा ले।

गुणादय की कहानियों का जो रूप संस्कृत की उपर्युक्त पुस्तकों में प्राप्त है, उस पर से स्पष्ट ही मालूम होता है कि उनमें भाषागत भ्रमकरण की ओर उतना ध्यान नहीं है जितना कहानी के वस्तुव्यवस्तु की ओर। इन कहानियों में 'कहानी-पन' इतनी अधिक मात्रा में है कि किसी-किसी यूरोपीय पण्डित को यह स्वीकार करने में हिचक हुई है कि इसी ग्रन्थ की शैली का उत्तरकालीन विकास सुबन्धु की 'वासवदत्ता' और बाणभट्ट की 'कादम्बरी' है, जहाँ रूपक और उपमा पक्तिबद्ध होकर चलते हैं, दीपक और उत्प्रेक्षा उतराये रहते हैं और शब्दश्लेष और अर्थश्लेष हमेशा पाठक के चित्त को ले भागने के लिए आँख फाड़े बैठे रहते हैं; घटनाओं की योजना, पात्रों की कल्पना और रस का परिपाक इतने कौशल के साथ एक-दूसरे से उपगूहित हैं कि एक को दूसरे से अलग करके देखना असम्भव है। यद्यपि कश्मीरी और नेपाली संस्करणों के देखने से स्पष्ट है कि मूल कहानी को संग्रहकारों ने अपनी रचि-अरचि के अनुसार बहुत-कुछ काट-छाँट और घटा-बढ़ाकर हमारे सामने रखा है, फिर भी—इतने हाथों से कट-छँट जाने के बाद भी—कहानियों के 'कहानी-रस' में कहीं भी शैथिल्य नहीं आया। केवल शब्द-परिवृत्ति-सहत्व ही कविता का एक बड़ा भारी गुण है, परन्तु अर्थ और गुण और शैली सबकुछ के परिवर्तन को सहकर भी जिस रचना का रस तिलमात्र भी खण्डित नहीं हुआ, उसकी प्रशंसा के लिए क्या कहा जाय? कोई आश्चर्य नहीं कि यह ग्रन्थ दो हजार वर्षों तक भारतीय कल्पना को अभिभूत किये रहा है और इसमें कोई सन्देह नहीं कि यह उत्तरोत्तर और भी आदर और सम्मान प्राप्त करेगा। आज मसाल की कई सम्य भाषाओं में इस ग्रन्थ की कहानियों का अनुवाद हो चुका है और वह जर्मन, अंग्रेजी तथा अन्य साहित्यों के कहानी साहित्य को प्रभावित करने में समर्थ हुआ है।

यह तो पहले ही कहा जा चुका है कि प्राचीन आलंकारिक ग्रन्थों में आख्या-

यिका और कथा के जो लक्षण दिये हुए हैं, वे वाह्य हैं और उनसे कथा के वक्तव्य वस्तु का कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है। परवर्ती गद्यकाव्यों में नाना भाँति से अलं-कृत करके सुललित गद्यों में कहानी लिखना ही प्रधान हो उठा था। इन काव्यों में कवि को कहानी करने की जल्दी नहीं है। वह रूपक और दीपक और श्लेष आदि को अपना प्रधान कृतित्व मान लेता है। उसे कहना है कि विन्ध्याचल पहाड़ पर एक जंगल था, और वह बड़े ठाट-वाट से शुरू करेगा—“पूर्व समुद्र के तट से पश्चिम सागर के तीर तक विस्तीर्ण, मध्यदेश का अलंकारस्वरूप, पृथ्वी की मेखला के समान विन्ध्याटवी नामक, एक वन है, जिसमें जंगली हाथियों के मद-जल से सिक्त होकर सर्वाङ्गित और अत्यन्त ऊँचे होने के कारण मस्तक-संतन नक्षत्र-समूह के समान श्वेत कुसुमधारी नाना प्रकार के वृक्ष सुशोभित हैं; जिसमें कहीं मदमत्त कुरुर पक्षी अपने चंचुओं से मरीच-पल्लव कुतर रहे हैं, कहीं गजशा-वकों के शुण्ड से तमालवृक्ष के किसलय टूट रहे हैं और इसीलिए उनकी सुगन्धि से सारा वन आमोदित हो रहा है, मधुमद के कारण लाल हो गये हुए केरल-कामिनियों के कोमल कपोल की-सी शोभावाले लाल-लाल पल्लव-समूह विकसित हो रहे हैं, मानो वन-देवताओं के चरणों के अलवत्करस या महावर से ही रंगकर लाल हो गये हों, जिसमें अनेकानेक ऐसे लतामण्डप विराज रहे हैं जिनके तलदेश शुक पक्षियों के कुतरे हुए दाढ़िम फल के रस से भीग गये हैं; जिनके भीतर चपल वानरों द्वारा कम्पित कम्पिल्ल या नारली के वृक्ष से फल और पल्लव गिरे हुए हैं,
भीतर पक्षियों ने
न, केतकी और

वकुल वृक्ष घिरे हुए हैं, जिनकी शोभा ताम्बूली लता से वेष्टित पूग वृक्षों के समूह बढ़ा रहे हैं—जो साक्षात् वन-देवताओं के ही मानो आवास-भवन हैं; कहीं मदमत्त हाथियों की गण्डस्थल-क्षरित मदधारा से सिक्त होकर ही मानो इलाइची-लता का मदगन्धी वन घनभाव से वनभूमि को आच्छादन करके अन्धकार किये हुए हैं; कहीं शबर सेनापतिगण इस लोभ से सी-सी केशरियों का निपात कर रहे हैं कि उनके नखों में लग्न गजमुक्ताएँ पा सकेंगे, ” इत्यादि-इत्यादि, और फिर भी उसे सन्तोष नहीं होगा। वह अब श्लेषों की झड़ी बाँध देगा, विरोधाभासों का ठाठ खड़ा कर देगा, श्लेषपरिपुष्ट उपमाओं का जंगल लगा देगा, तब जाकर कहेगा कि यह विन्ध्याटवी है। वह किसी भी ऐसे अवसर की उपेक्षा नहीं करेगा जहाँ उसे एक उत्प्रेक्षा या दीपक या रूपक या विरोधाभास या श्लेष करने का अवसर मिल जाय। मुचन्वु ने तो ग्रन्थ के आरम्भ में प्रतिज्ञा ही कर ली थी कि आदि से अन्त तक श्लेष का निर्वाह करेगा। इन कथाकारों में सबसे श्रेष्ठ वाणभट्ट हैं। इन्होंने कथा की प्रशंसा करते हुए मानो अपनी ही रचना के लिए कहा था कि सुस्पष्ट मधुरालाप में और भाव से नितान्त मनोहरा तथा अनुरागवश स्वयमेव शय्या पर उपस्थित अभिनवा वयू के ममान सुगम कलाविद्या सम्बन्धी वाक्यविन्यास के कारण सुध्व्य और रस के अनुकरण के कारण बिना प्रयास शब्द गुम्फ करनेवाली कथा

किसके हृदय में कौतुक-युक्त प्रेम नहीं उत्पन्न करती ? सहजबोध्य दीपक और उपमा अलंकार से सम्पन्न अपूर्व पदार्थ के समावेश से विरचित और अनवरत श्लेषालंकार से किञ्चिद् दुर्बोध्य कथा-काव्य, उज्ज्वल प्रदीप के समान उपादेय चम्पक-पुष्प की कली से गूँथे हुए और बीच-बीच में चमेली के पुष्पो से अलंकृत धनसन्निविष्ट मोहनमाला की भाँति किसे आकृष्ट नहीं करता ?

स्फुरत्कलालापविलासकोमला करोति राग हृदि कौतुकाधिकम्
रसेन शय्या स्वयमभ्युपागता कथा जनस्याभिनवा वधूरिव ।
हरति क नोज्ज्वलदीपकोपमैर्नवैः; पदार्थरूपपादिता कथा ।
निरन्तरश्लेषधना मुजातयो महास्रजश्चपककुड्मलैरिव ॥

—‘कादम्बरी’

सच पूछा जाय तो बाणभट्ट ने इन पक्तियों में कथा-काव्य का ठीक-ठीक लक्षण दिया है। कथा कलालाप-विलास से कोमल होगी, कृत्रिम पद-सघट्टना और अलंकारप्रियता के कारण नहीं बल्कि विना प्रयास के रस के अनुकूल गुम्फवाली होगी, उज्ज्वल दीपक और उपमाओं से सुसज्जित रहेगी और निरन्तर श्लेष अलंकार के आते रहने के कारण जरा दुर्बोध्य भी होगी—परन्तु सारी बातें रस की अनुवर्तिनी होगी। अर्थात् संस्कृत के आलंकारिक जिस रस को काव्य का आत्मा कहते हैं, जो अंगी है, वही कथा और आख्यायिका का भी प्राण है। काव्य में कहानी गौण है, अलंकारयोजना गौण है, पद-संघट्टना भी गौण है, मुख्य है केवल ‘रस’। यह रस अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता, शब्द से वह अप्रकाश्य है। उसे केवल व्यंग्य या ध्वनित किया जा सकता है। इस बात में काव्य और कथा-आख्यायिका समान है। विशेषता यह है कि कथा-आख्यायिका में इस रस के अनुकूल कहानी, अलंकार-योजना और पद-संघट्टना सभी महत्त्वपूर्ण है, किसी की उपेक्षा नहीं की जा सकती। एक पद्य के बन्धन से मुक्त होने के कारण ही गद्य-कवि की जबाबदेही बढ जाती है। वह अलंकारों की पद-संघट्टना की उपेक्षा नहीं कर सकता। कहानी तो उसका प्रधान वक्तव्य ही है। कहानी के रस को अनुकूल रखकर इन शर्तों का पालन करना सचमुच कठिन है और इसलिए संस्कृत के आलोचक ने गद्य को कवित्व की कसौटी कहा है—‘गद्य कवीना निकपं वदन्ति’।

अब प्रश्न हो सकता है कि यदि रस सचमुच ही इन कथा-आख्यायिकाओं की आत्मा है तो अलंकारों की इतनी योजना क्यों जरूरी समझी गयी। आज के युग में यह बात समझ में नहीं आ सकती। जिन दिनों ये काव्य लिखे गये थे, उन दिनों भारतवर्ष की समृद्ध अनुलनीय थी। उन दिनों के समाज की अवस्था और सहृदय की मनोवृत्ति जाने बिना इसका ठीक-ठीक समझना असम्भव है। उन दिनों के सहृदयों की शिक्षा आज से बहुत भिन्न थी। उनके मनोविनोदों में काव्यचर्चा का महत्त्वपूर्ण स्थान था। उन दिनों जो राजसभा और सहृदय-मोष्ठियों में प्रवेश करता था उसे अपनी विविध कला-मर्मज्ञता प्रमाणित करनी होती थी। ‘कादम्बरी’ में वैशम्पायन नामक तोंते को लेकर जब चाण्डाल-कन्या राजा भूदर के पास गयी

तो उसके माथी ने तांते के उन सभी गुणों का उल्लेख किया जो राजसभा में सदस्य होने की योग्यता प्रमाणित करते थे। उसने कहा कि यह तोता सभी शास्त्रार्थों को जानता है, राजनीति-प्रयोग में कुशल है; पुराण-इतिहास का जानकार है; संगीत, काव्य, नाटक, आश्वयानक इत्यादि अनेकानेक सुभाषितों का पाठक और कर्ता है; परिहासालाप में चतुर है, वीणा, वेणु, मुरज आदि का प्रतुलनीय श्रोता है; नृत्य-प्रयोग और चित्र-कर्म में प्रवीण है; द्यूतव्यापार से प्रगल्भ है; प्रणयकनह में कोप की हुई मानिनी प्रिया को प्रसन्न करने में निपुण है; और हाथी, घोड़ा, पुरष और स्त्री के लक्षणों का जानकार है। वात्स्यायन ने 'काममूत्र' में जिन 64 कलाओं के नाम गिनाये हैं उनमें काव्य, नाटक, आश्वयान, आश्व्यायिका, कथा आदि तो हैं ही, अक्षरच्युतक, मात्राच्युतक, प्रहेलिका आदि और इन्हीं की जाति के अन्यान्य अलंकारों को भी कलाओं में भी गिना जाता था। उन दिनों सरस्वती-भवन या कामदेव-भवन में नियमित समय पर काव्य-समाज बैठ कर रहे थे और गणिकाओं या नागरिकों के गृह पर काव्य-भोष्ठियाँ बैठ करती थी, जिनमें नागरिकगण भिन्न-भिन्न काव्यों के पाठ और काव्यगत अलंकारों में नैपुण्य दिखाकर मनोविनोद किया करते थे। वात्स्यायन की गवाही से हम यह भी जान सकते हैं कि उन दिनों नगरों की जो उद्यान-यात्राएँ या पिकनिक पार्टियाँ हुंम्रा करती थी, उनमें काव्य-प्रहेलिकाओं का विशिष्ट स्थान होता था। निश्चित तिथि को सूर्योदय होते ही नागरिकजन स्नानादि से निवृत्त हो घोड़ों पर सवार होकर निश्चित उद्यान या नगर के उपान्तवर्ती वन के लिए रवाना हो जाते थे। साधारणतः उद्यान ऐसे चुने जाते थे जहाँ से एक दिन के भीतर लौट आया जा सके। नागरिकों के साथ पालकियों में या बहलियों में गणिकाएँ रहा करती थी जो उन दिनों अपनी शिक्षा, कविता और दक्षता के कारण समाज में काफी सम्मान की दृष्टि से देखी जाती थी। नगर के बाहर निश्चित स्थान पर पहुँचने पर काफी धूम मच जाती थी। भेड़ों-भुगों और तित्तरों की लड़ाई होती थी, भूले लग जाते थे और काव्य-सम्बन्धी बहुविध क्रीड़ाएँ आरम्भ होती थी (काममूत्र प्रथमाचिकरण)। इन क्रीड़ाओं में कई बड़ी मजेदार होती थी। कमल के फूल दिये जाते थे और उनमें मात्राएँ (इकार, उकार आदि) लगा दी जाती थी और सहृदय नागरिकों से पूरा श्लोक उच्चार कराने का प्रयत्न कराया जाता था। कभी-कभी स्वार-विसर्ग गुना दिये जाते थे। कभी-कभी कोयल की आवाज की मिसाल में काव्य-मायंक श्लोक तैयार कर लेने की क्रीड़ाएँ की जाती थी जिनका फल को उद्यान-यात्राएँ हीता कन्याओं में पर्याप्त प्रमाणित होता था। वहाँ अन्तःपुरी के कला-विलास

नाटिकाओं में और आख्यायिकाओं में प्रायः ही राजाओं के राजमहिषियों के निकट कला-विलास में पराजित होने की कथा पायी जाती है। परन्तु 'कामसूत्र' की गवाही से स्पष्ट है कि रमणियों की उद्यान-यात्राएँ सब समय निरापद नहीं हुआ करती थी। गुण्डे आये दिन इन उद्यान-गोष्ठियों पर छापा मारा करते थे और कुमारिकाओं का हरण कर ले जाया करते थे ! ऐसे कनाभय और काव्यमय वातावरण की कल्पना करने के बाद 'कादम्बरी' आदि कथाओं को पढ़िए तो आपको इसमें कुछ भी अद्भुत नहीं लगेगा। आज विदेशी शिक्षा के प्रभाव में जो बात हमें दुरुह जान पड़ती है वह उन दिनों नितान्त स्वाभाविक थी। परन्तु फिर भी मैं आपको बताना चाहता हूँ कि हमारी इन बातों का अर्थ आप यह न लगायें कि इन महान् काव्यों में ये ही बातें प्रधान हैं। कथा में, यह ठीक है कि, अलंकार-योजना और पद-संघटना काफी महत्वपूर्ण स्थान के अधिकारी हैं, पर उनमें रस सर्वत्र प्रधान है। प्रत्येक उपमा और प्रत्येक रूपक रस को अधिक परिपुष्ट और अलंकृत करने के उद्देश्य से व्यवहृत हुए हैं। यह जरूर है कि ग्रन्थकार कभी सफल और कभी असफल भी हुआ। इनमें सबसे सफल कथा-काव्य 'कादम्बरी' है। इसके विषय में कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने ठीक ही कहा है कि "एक काल का मधु-लोभी यदि अन्य काल से मधुसंग्रह करने की चाह रखता हो तो वह अपने युग के आगमन में बैठकर उसे नहीं पायेगा, उसे भी उसी काल में प्रवेश करना पड़ेगा। जो सहृदय 'कादम्बरी' का रसास्वादन करना चाहते हैं उन्हें भूल जाना होगा कि दफ्तर जाने का समय हो गया है, उन्हें समझ लेना होगा कि वे काव्य-रस-विलासी कोई राजेश्वर हैं और राजसभा में बैठे हुए हैं और 'समान-विद्या-वयोऽलंकार', अखिल-कला-कलापालोचन-कठोरमतिभिः प्रतिप्रगल्भः अग्राम्य-परिहास कशलैः, काव्य-नाटकाख्यायिका लेख्य-व्याख्यानादि-क्रिया-निपुणैः, विनय-व्यवहारिभिः आत्मनः प्रतिविम्बैरिव राजकुमारैः सह रममाण' है। इस प्रकार की रसचर्चा में रसिक-परिवृत होकर हम प्रतिदिन के सुख-दुख से व्याकुलधर्मसिक्त, कर्मनिरत मुध्यमान संसार से विच्छिन्न हो जाते हैं।"

एक तरफ जहाँ 'वृहत्कथा' की सन्तान में अलंकृत गद्यकाव्य है, वहाँ दूसरी तरफ 'वेतालपंचविमति', 'सिंहासनद्वान्निगति', 'शुकसप्तति' आदि रोमाण्टिक कहानियाँ हैं जिनमें अलंकरण की अपेक्षा कहानीपन की ओर ही ज्यादा ध्यान दिया गया है। ये कहानियाँ बहुत ही मनोरंजक और आकर्षक हैं। नीति और उपदेश-सम्बन्धी कहानियों की चर्चा न करने का तो हमने पहले ही संकल्प कर लिया है। इसलिए यही हम इस चर्चा को बन्द करते हैं।

सज्जनों, बड़ी देर तक मैंने आपको प्राचीन युग के खंडहरों में भटकवा रखा। मुझे अफसोस है कि मैं आपको प्राचीन साहित्य के रसलोक में नहीं ले जा सका, जहाँ-कहीं सूर्योदय होते ही अभिसारिकाओं की जलदवाजी से गिरे हुए केशों के मन्दारपुष्पो, कान के स्वर्णकमलों और पञ्चछेदों और वसः स्थल विराजित हार के मोतियों से रमण-मार्ग का पता आसानी से लग जाता था :

तो उनके मायी ने मोते के उन होने की योग्यता प्रमाणित कर जानना है; राजनीति-प्रयोग में काव्य, नाटक, आभ्यासिक द्रव्य परिहासनाप में चतुर है, वी प्रयोग और चित्र-कर्म में प्रवी को हुई मानिनी प्रिया को प्रन्यों के लक्षणों का जानकार नाम गिनाये हैं उनमें काव्य, अक्षरच्युतक, मात्राच्युतक, अलंकारों को भी कलाओं में कामदेव-भवन में नियमित या नागरिकों के गृह पर का भिन्न काव्यों के पाठ और किया करते थे। वात्स्यायन नगरों की जो उद्यान-यात्र प्रहेलिकाओं का विभिन्न नागरिकजन स्नानादि में नगर के उपान्तवर्ती वा जाते थे जहाँ से एक दि पालकियों में या बहुरि कवित्व और दक्षता थी। नगर के बाहर ' भेड़ों-भुगों और तित्त बहुविध क्रीड़ाएँ अ कई बड़ी मजेदार : (इकार, उकार अ उद्धार कराने का, स्वार-विसर्ग सुना मार्यक श्लोक तैः क्रीड़ाएँ की जाल की उद्यान-यात्र हिता कन्याओं पर्याप्त प्रमाण वहाँ अन्तःपुर के कला-वि

शरीर स्पर्श करती थीं तो उनकी उनींदी आँखों को ताराएँ झुनमुला जाती थीं और बरोनियाँ इस प्रकार सटी होती थीं मानो उत्तप्ल जतुरम सटा दी गयी हों, यन्त्रपरशु इतस्ततः विचरण करने लगते थे, सरोवर में कनहंमों का श्रुतिमधुर कोलाहल सुनायी देने लगता था, मयूरगण नाच उठते थे और मारी वनस्थली एक अग्रुव महिमा से उद्भासित हो उठती थी ('कादम्बरी' के प्रभातवर्णन से)।

मैं उस जादू-भरे रमलोक में आपको नहीं ले गया जहाँ प्रिया के पदाघात से अंगोंक पुष्पित हो जाता है, शीड़ा-भवंत पर की चूड़ियों की भ्रनकार से मयूर नाच उठता है, प्रथम आपाद के मेघमर्जन से हस उत्कण्ठित हो जाता है, कपोल देश की पधारती आँकते समय प्रियतम के हाथ काँप जाते हैं, चून मजरी के स्वाद से कपायित कण्ठ कोकिल अकारण ही हृदय कुरेद देते हैं, क्रीच-निनाद से वन-स्थली की शस्परराशि अचानक कम्पमान हो उठती है और मलयानिल के भोके अनिवंचनीय रसलोक को जगा देते हैं। इस मनोहर लोक की बात छोड़कर मैंने गुणक वाग्जाल में आपको फँसा रखने का अपराध किया है। मैं उसका प्रायश्चित्त करने का मौका नहीं पा सकूँगा, परन्तु मित्रो, वह दुनिया जितनी भी रमणीय क्यों न रही हो, जितनी भी आकर्षक क्यों न रही हो उस हमें छोड़ना ही पड़ेगा। आज न समुद्रगुप्त का साम्राज्य है और न कालिदास का वाग्बैदग्ध्य। यन्त्रों के नितान्त गद्यात्मक युग में हम वास कर रहे हैं। यहाँ कल्पना पद-मद पर वास्तविकता ने टकराकर भोयी हो जाती है। दुनिया बदल गयी है, दुनिया का विश्वास बदल गया है। यन्त्रों के आविष्कार ने हमारे अन्दर नयी आशा और नयी आश-काएँ पैदा कर दी हैं। यह बेकार की बात है कि हम इस बहस में पड़े रहे कि उस मनोहर युग में हम फिर से लौटकर जा सकते हैं या नहीं। जमाने की अनिवार्य तरंगों ने हमें जिस किनारे ला पटक है, वही से हमें याया शुरू करनी होगी। पीछे लौट जाने के प्रयत्न में बहादुरी और उद्भटता जितनी भी हो बुद्धि-मानी बिल्कुल नहीं है। आज जब हमारे सामने नयी समस्याएँ उपस्थित हैं तो पुरानी कलाओं के लिए 'हाय-हाय' करना बेकार है। नये युग को अत्यन्त संक्षेप में बताना हो तो कहेंगे कि यह युग मानवता का युग है। पुराने काल में लोगों का विश्वास एक अदृश्य नियन्त्री शक्ति के ऊपर था। मनुष्य ने आज अपने-आपको ही अपने भाग्य का नियन्ता मान लिया है। उसने शास्त्रों और महापुरुषों के उपदेशों को नमस्कार कर दिया है और ईश्वर के हाथ से जगत् की व्यवस्था का चार्ज ले लिया है। उसके अन्दर दोष हैं, गुण हैं, शक्ति है, कमजोरी है। उसने इन सबको स्वीकार कर लिया है। अपनी इसी पूँजी पर उसने व्यापार शुरू किया है। उसने समस्त गुण-दोषों को शिरसा स्वीकार करके अपने लिए नयी दुनिया बनाने की ठानी है। उसके सभी प्रयत्न धीरे-धीरे इसी दिशा की ओर नियोजित हो रहे हैं। साहित्य और कला सम्बन्धी प्रयत्नों का उस तरफ न जाना ही आश्चर्य होता है। इसीलिए आज वह काव्य और कथा के क्षेत्र में भी—उसी ओर अग्रसर हुआ है। मैं इन प्रयत्नों के सम्बन्ध में आलोचना करने का प्रयास नहीं करूँगा।

मत्पुत्रकम्पादलकपतितयंत्र मंदारपुष्पः
 पत्रच्छेदैः कनककमलैः कर्णविभ्रंशभिश्च ।
 मुक्ताजालैः स्तन परिचितच्छिन्नमूर्धनैश्च हारैः
 नेशो मार्गः मवितुहदये मूच्यते कामिनीनाम् ॥

कही, जल-फ्रीड़ा के समय पानी के भीतर से बजता हुआ मृदंग—जो तीर पर चक्कर काटनेवाले उरुलाप मयूरों की केका से अभिनन्दित होता रहता था—विलासिनियों के श्रवण और कर्णोल दोनों को लाल कर देता था :

तीरस्थलीभिर्वहिरुत्कलापैः प्राग्निस्त्वकैरभिनन्दमानम् ।

श्रोत्रेषु समूच्छति रक्तमासा गीतानुगं वारिमृदयमाद्यम् ॥

कही, कन्दुक-फ्रीड़ा के समय अन्तःपुरिकाओं के चरणों में भ्रमन्द मणि-नूपुर क्वणित होते रहते थे, मेखला भनभनाती रहती थी, हार के तार टूट जाते थे और सोने की चूड़ियाँ चंचल होकर बाचाल हो उठती थी :

भ्रमन्दमणिनूपुरक्वणनचारुचारिक्रमं

भ्रणजभ्रणितमेखलास्त्रलिततारहारच्छटम्

इदं तरलंककणावलिविशेषवाचालितं

मनोहरित सुभ्रुवः किमपि कन्दुकक्रीडनम् ।

और कही, प्रभात होते ही पद्म-मधु से रंगे हुए वृद्ध कलहस की भाँति चन्द्रमा आकाशगगा के पुलिन से उदास-से होकर पश्चिम जलधि के तट पर उतर आते थे, दिङ्मण्डल वृद्ध रंकु मृग की रोमराजि के समान पाण्डुर हो उठता था, हाथी के रक्त से रंजित सिंह के सटाभार के समान या लोहित वर्ण लाक्षारस के सूत्र के समान सूर्य की किरणें, आकाशरूपी वनभूमि से नक्षत्रों के फूलों को इस प्रकार भाड़ देती थी मानो वे पद्मराम मणि की शलाकाओं की बनी हुई भाड़ हों, उत्तर और अवस्थित सप्तपिमण्डल सन्ध्योपासन के लिए माल-सरोवर के तट पर उतर जाते थे, पश्चिमी समुद्र के तीर पर सीपियों के उन्मुक्त मुख से बिखरे हुए मुक्तापटल जैसे लगते थे, मोर जाग पड़ते थे, सिंह जमुहाई लेने लगते थे, करेणुवालाएँ मदस्त्रावी प्रियतम गजों को जमाने लगती थी, वृक्षगण पल्लवाजलि से भगवान् सूर्य को शिशिरसिक्त कुसुमाजलि समर्पण करने लगते थे, वन-देवताओं की अट्टालिकाओं और उन्नत वृक्षों की चोटी पर गर्दभलोमघूसर अग्निहोत्र का धूम इस प्रकार सट जाता था मानो कबूँरवर्ण कपोतों की पक्ति हो, शिशिर बिन्दु को वहन करके, पद्मवन को प्रकम्पित करके परिश्रान्त शबर-रमणियों के धर्मबिन्दु को विलुप्त करके वन्य महिष के फेनबिन्दु से सिंच के, कम्पित पल्लव और लतासमूह को नृत्य की शिक्षा दे करके, प्रस्फुटित पद्मों का मधु बरसा के, पुष्पसौरभ से भ्रमरो को सन्तुष्ट करके मन्द-मन्द सचारी प्रभात वायु बहने लगती थी; कमल-वन में मत्त गज के गण्डस्थलीय-मद के लोभ से स्तुति-पाठक भ्रमररूपी वृत्तांतिक गुजार करने लगते थे, ऊपर में शयन करने के कारण वन्यमृगों के निचले रोम घूसरवर्ण हो उठते थे और जब प्राभातिक वायु उनका

धरोर स्पष्ट करती थी तो उनकी उनींदी आँखों की ताराएँ डुलमुला जाती थी और बरोनियाँ इस प्रकार सटी होती थी मानो उत्तप्त जतुरस सटा दी गयी हो, वनचर पशु इतस्ततः विचरण करने लगते थे, सरोवर में कलहंसों का श्रुतिमधुर कोलाहल सुनायी देने लगता था, मयूरगण नाच उठते थे और सारी वनस्थली एक अपूर्व महिमा से उद्भासित हो उठती थी ('कादम्बरी' के प्रभातवर्णन से)। मैं उम जादू-भरे रसलोक में आपको नहीं ले गया जहाँ प्रिया के पदाघात से अगोक पुष्पित हो जाता है, फ्रीड़ा-भर्वत पर की चूड़ियों की झनकार से मयूर नाच उठता है, प्रथम आपाद के मेघगर्जन से हंस उत्कण्ठित हो जाता है, कपोल देण की पन्नाली आँकते समय प्रियतम के हाथ काँप जाते हैं, चूत मंजरी के स्वाद से कपायित कण्ठ कोकिल अकारण ही हृदय कुरेद देते हैं, फ्रीच-निनाद से वन-स्थली की शस्यराशि अचानक कम्पमान हो उठती है और मलयानिल के झोके अनिवंचनीय रसलोक को जगा देते हैं। इस मनोहर लोक की बात छोड़कर मैंने शुष्क वाग्जाल में आपको फँसा रखने का अपराध किया है। मैं उसका प्रायश्चित्त करने का मौका नहीं पा सकूँगा, परन्तु मित्रो, वह दुनिया जितनी भी रमणीय क्यों न रही हो, जितनी भी आकर्षक क्यों न रही हो उसे हमें छोड़ना ही पड़ेगा। आज न समुद्रगुप्त का साम्राज्य है और न कालिदास का वाग्वैदग्ध्य। यन्त्रों के नितान्त गद्यात्मक युग में हम वास कर रहे हैं। यहाँ कल्पना पद-पद पर वास्तविकता से टकराकर भोयी हो जाती है। दुनिया बदल गयी है, दुनिया का विश्वास घटल गया है। यन्त्रों के आविष्कार ने हमारे अन्दर नयी आशा और नयी आश-काएँ पैदा कर दी हैं। यह बेकार की बात है कि हम इस बहस में पड़े रहे कि उस मनोहर युग में हम फिर से लौटकर जा सकते हैं या नहीं। जमाने की अनिवार्य तरंगों ने हमें जिस किनारे ला पटका है, वही से हमें यात्रा शुरू करनी होगी। पीछे लौट जाने के प्रयत्न में बहादुरी और उद्भटता जितनी भी हो बुद्धि-मानी बिल्कुल नहीं है। आज जब हमारे सामने नयी समस्याएँ उपस्थित हैं तो पुरानी कलाओं के लिए 'हाय-हाय' करना बेकार है। नये युग को अत्यन्त सक्षेप में बताना हो तो कहेगे कि यह युग मानवता का युग है। पुराने काल में लोगों का विश्वास एक अदृश्य नियन्त्री शक्ति के ऊपर था। मनुष्य ने आज अपने-आपको ही अपने भाग्य का नियन्ता मान लिया है। उसने शास्त्रों और महापुरुषों के उपदेशों को नमस्कार कर दिया है और ईश्वर के हाथ से जगत् की व्यवस्था का चार्ज ले लिया है। उसके अन्दर दोष है, गुण है, शक्ति है, कमजोरी है। उसने इन सबको स्वीकार कर लिया है। अपनी इसी पूँजी पर उसने व्यापार शुरू किया है। उसने समस्त गुण-दोषों को शिरसा स्वीकार करके अपने लिए नयी दुनिया बनाने की ठानी है। उसके सभी प्रयत्न धीरे-धीरे इसी दिशा की ओर नियोजित हो रहे हैं। साहित्य और कला सम्बन्धी प्रयत्नों का उस तरफ न जाना ही आश्चर्य होता है। इसीलिए आज वह काव्य और कथा के क्षेत्र में भी—उसी ओर अग्रसर हुआ है। मैं इन प्रयत्नों के सम्बन्ध में आलोचना करने का प्रयास नहीं करूँगा।

परन्तु हमारा याज का वक्तव्य विल्कुल अचूरा रह जायगा यदि यन्त्रों के प्रवेग से जो परिवर्तन हुए हैं, उनकी ओर संक्षेप में इशारा न कर दें।

नये यन्त्रयुग ने जिन गुण-दोषों को उत्पन्न किया है, उन सबको लेकर उपन्यास और कहानियाँ अवतीर्ण हुई हैं। छापे के कल ने ही इनकी माँग बढ़ायी है और छापे के कल ने ही उनकी पूर्ति का साधन बनाया है। यह मतलब धारणा है कि उपन्यास और कहानियाँ सस्कृत की कथा और ग्राम्यायिकाओं की सीधी सन्तान है। एक युग गया है जब 'कादम्बरी' और 'दशकुमारचरित' की रीति पर सभी प्रान्तीय भाषाओं में उपन्यास लिखे गये थे। कहीं-कहीं तो उपन्यास का पर्यायवाची शब्द ही कादम्बरी है। हिन्दी में श्री शिवनन्दन सहाय के उपन्यास और 'हृदयेश' की कहानियाँ उसी रीति पर अर्थात् शब्दों में भंकार देकर गद्य-काव्य बनाने का उद्देश्य लेकर लिखी गयी थी, पर शीघ्र ही सर्वत्र भ्रम टूट गया। भंकार कविता का प्राण हो सकता है, पर वह उपन्यास का प्राण नहीं हो सकता; क्योंकि वह विशुद्ध गद्ययुग की उपज है और उसकी प्रकृति में गद्य का सहज स्वाभाविक प्रवाह है। इस नवीन साहित्याग का कथा-ग्राम्यायिका आदि से जो मौलिक अन्तर है वह आदर्शगत है। यन्त्रयुग की विशेष देन वैयक्तिक स्वाधीनता उपन्यास का आदर्श है और काव्यकाल का पूर्वनिर्धारित और परम्परासमर्थित सदाचार कथा-ग्राम्यायिका का आदर्श है। उपन्यास में दुनिया जैसी है वैसी चित्रित करने का प्रयास रहता है। कुछ थोड़े-से ऐतिहासिक और जामूसी आदि श्रेणियों के उपन्यास समाज की वर्तमान अवस्था से दूर हट जाते हैं सही, परन्तु वे भी इतिहास और जामूसी की वर्तमान पहुँच के आधार पर ही अपनी कल्पना ढोढ़ाया करते हैं। कथा और ग्राम्यायिका में कवि कल्पना के बल पर अपनी वास्तविक दुनिया से भिन्न एकदम नयी दुनिया बना सकता है। उपन्यास और काव्य में यह मौलिक अन्तर है कि उपन्यास मौजूदा को भुलाकर भविष्य की कल्पना नहीं कर सकता, जबकि काव्य वर्तमान परिस्थिति की सम्पूर्णतः उपेक्षा करके अपने आदर्श गढ़ सकता है। यही कारण है कि उपन्यासकार वर्तमान पर जमा रहता है, वह कवि की भाँति जमाने के आगे रहने का दावा नहीं करता; फिर उपन्यासकार का सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य भी यही है कि वह समाज की स्थिति और गति को ठीक-ठीक चित्रित करता है। प्रेमचन्द को पढ़ने का अर्थ है भारत-वर्ष के गाँवों को सच्चे रूप में देखना।

फिर भी उपन्यास एक स्थायी साहित्य है, यन्त्रयुग की प्रधान साहित्यिक देन समाचारपत्रों की तरह घण्टे-भर में बासी होनेवाला साहित्य नहीं, तथापि इतना निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि अधिकांश छपे हुए उपन्यासों का मूल्य किसी वासी दैनिक पत्र से किसी प्रकार कम नहीं है। यह विचित्र बात है कि उपन्यासों का वह गुण जो उनके बारे में बार-बार दुहराया जाता है—अर्थात् समाज को ठीक-ठीक उपस्थापित करना—बड़ी आसानी से दैनिक पत्रों से भी सिद्ध हो जाता है। एक अमरीकी लेखक ने लिखा है कि अगर अमरीका को ठीक-ठीक

समझना चाहते हो तो किसी लोकप्रिय दैनिक के किसी अंक को देख लो, अमरीका अपने सब गुण-दोषों के साथ सामने खड़ा हो जायगा ! उसके स्त्री-पुरुष क्या खाते हैं, क्या पहनते हैं, कैसी बातों में रुचि रखते हैं, किन रोगों के शिकार हैं, आदि कोई भी बात अप्रगट नहीं रह जायगी। यह ठीक है। हिन्दी में जो विज्ञापन छपा करते हैं वे उनमें छपी हुई काम-काजी बातों से अधिक नहीं होते हैं, क्योंकि लेखक और सम्पादक लोग जो काम-काज की बातें छापते रहते हैं उनमें उनका कुछ खर्च नहीं होता परन्तु विज्ञापनदाता जो बातें छापते हैं उनके लिए उन्हें काफी पैसे खर्च करने होते हैं ! इसीलिए उनके अध्ययन से समाज को बड़ी आसानी से समझा जा सकता है। अच्छी साहित्यिक पुस्तकों के विज्ञापनों की अपेक्षा शास्त्र-विशेष की पुस्तकों के विज्ञापन न जाने क्यों हिन्दी पत्रों में अधिक छपा करते हैं। तो फिर स्वभावतः ही प्रश्न होता है कि उपन्यास का कार्य यदि समाज को सही ढंग से पाठक के सामने उपस्थित करना है तो दैनिक पत्र क्या बुरे हैं। प्रश्न ठीक है, पर उत्तर भी बहुत कठिन नहीं है।

उपन्यास इसलिए स्थायी साहित्य नहीं है कि वह उपन्यास है। बल्कि इसलिए कि उसके लेखक का एक अपना जवर्दस्त मत है जिसकी सच्चाई के विषय में उसे पूरा विश्वास है। वैयक्तिक स्वाधीनता का यह सर्वोत्तम रूप है। घासलेटी उपन्यास के लेखक का कोई अपना मत नहीं होता जो एक ही साथ उसका अपना भी हो और जिस पर उसका अखण्ड विश्वास भी हो। इसीलिए घासलेटी लेखक ललकारे जाने पर या तो भाग खड़ा होता है या विक्षुब्ध होकर गाली-गलौज पर उतर आता है। वह भीड़ के आदमियों को अपनी नजरों के सामने रखकर लिखता है। अपने प्रचारित मत पर उसे खुद विश्वास नहीं होता। प्रेमचन्द का अपना मत है जिस पर वे पहाड़ के समान अविचलित खड़े हैं। इस एक महागुण के कारण ही हिन्दी में अनेकानेक विरोधों के होते हुए भी जैनेन्द्र ने अपना स्थान बना लिया है। जैसा कि शुरू में ही कहा गया है, उपन्यास यन्त्रयुग के समस्त गुण-दोषों को साथ ही लेकर उत्पन्न हुआ है। वैयक्तिक स्वाधीनता की जैसी अद्योगति इस क्षेत्र में हुई है वैसी और कही नहीं हुई और साथ ही उसकी जैसी सुन्दर परिणति इस क्षेत्र में हुई है वैसी अन्यत्र नहीं हो सकी। उपन्यासकार है ही नहीं यदि उसमें वैयक्तिक दृष्टिकोण न हो और अपनी विशेष दृष्टि पर उसे पूरा विश्वास न हो। और सभी चीजें उसके लिए गौण हैं।

उपन्यास ने मनोरंजन के लिए लिखी जानेवाली कविताओं की ही नहीं; नाटकों की भी कमर तोड़ दी है, क्योंकि पाँच मील दौड़कर रंगशाला में जाने की अपेक्षा 5 सौ मील से कितना बड़ा मँगा लेना आज के जमाने में अधिक सहज है। साथ ही उपन्यास ने उन सब टण्टों को हटा दिया है जो नाटक के लिए रंगमंच सजाने में होते हैं। किसी ने ठीक ही कहा है कि इस युग में उपन्यास एक ही माय शिष्टाचार सम्प्रदाय, बहस का विषय, इतिहास का चित्र और पाकेट का थियेटर हो गया है। इसने कल्पना-प्रभूत साहित्य को अन्य किसी भी साहित्याग की अपेक्षा अधिक

नजदीक ला दिया है। इस साहित्यांग में मशीन की विजय-ध्वजा है।

नाटक निश्चय ही उपन्यास से प्राचीन वस्तु है। बहुत प्राचीन युग में यह अभिनय प्रधान था। पर साहित्य में घुसते ही यह साहित्य का एक महत्वपूर्ण अंग हो गया। ऐसे नाटक भी संस्कृत में लिखे गये जो कभी खेले नहीं गये। हिन्दी साहित्य के आधुनिक अभ्युत्थान का आरम्भ नाटकों से होता है। ये नाटक अधिकतर संस्कृत से अनुवादित थे। प्रधान मार्गदर्शक बाबू हरिश्चन्द्र थे। वे आधुनिकता से परिचित जरूर थे, पर नख से शिखर तक हिन्दुस्तानी थे। उन्होंने उपन्यास लिखने का प्रयत्न नहीं के बराबर किया।

शायद वे उपन्यासों की अभारतीय प्रकृति को पहचान गये थे। जो हो, भारतेन्दु ने नाटकों से ही हिन्दी साहित्य का आरम्भ किया, पर यह विडम्बना ही है कि हिन्दी भाषा—जिसके आधुनिक युग का आरम्भ ही नाटकों से होता है—अन्यान्य गिनी जाने योग्य भारतीय भाषाओं की तुलना में आज भी नाटक-निर्माण के क्षेत्र में पिछड़ी हुई है। इसका कारण क्या है? आधे दिन नाटकीय अभाव के कारण उद्विग्न साहित्यिक प्रायः ही इस प्रश्न पर विचार करते रहते हैं, पर इन विचारों का कोई अच्छा परिणाम नहीं निकलता। कभी-कभी अखिल भारतीय सम्मेलनों के मीके पर उत्साहशील साहित्यिक जो नाटकाभिनय का उपहासास्पद अभिनय किया करते हैं, वह निश्चय ही बहुत आशाजनक नहीं है।

असल में जिन दिनों हिन्दी में मौलिक साहित्य उत्पन्न करने की प्रेरणा आने लगी थी, उन दिनों मशीन ने नाटक के विभाग पर अपना पूरा अधिकार जमा लिया था। विजलीवत्ती के आविष्कार ने नाटक के सब टेक्निक बदल डाले थे। पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान की विधि में बहुत परिवर्तन हो गया था। पर यह सब हो ही रहा था कि कैमरे का इस क्षेत्र में प्रवेश हुआ। किताबों के लिए जो काम छापी की मशीन ने किया, वही काम नाटकों के लिए कैमरे ने किया। इसने नाटकों का प्रचार ही नहीं किया, उनकी भाँग भी बढ़ा दी। आकाश, पाताल, समुद्र, जगल कोई ऐसी जगह नहीं बच रही जहाँ से कैमरा दृश्य न ले आ दे सके। नतीजा यह हुआ कि नाटकों की पुरानी रुढ़ियाँ तड़ातड़ टूट गयीं। अमुक दृश्य रंगमंच पर दिखाया जाय और अमुक न दिखाया जाय, इस प्रकार की पुरानी रुढ़ियों में कोई दम नहीं रह गया। सूत्रधार और नटी के संवाद, चिक्कम्भक और प्रवेशकों की कल्पना सभी भोथी सिद्ध हुई। चलती हुई तस्वीरें सबकुछ करने लगी। पर अभी तक भी उसमें भाषागत माधुर्य नहीं दिया जा सका था। ऐसी हालत में भी अगर अपने साहित्य में रंगशाला की स्थापना का उद्योग होता तो कुछ आशा थी, पर हम तब भी सोते रहे। अचानक विज्ञान ने एक और भी अव्याय जोड़ दिया और नाटक को विशुद्ध साहित्य की गोद से एकदम छीन लिया। चलती हुई तस्वीरें चोलने लगी। जहाँ एक तरफ उसने मशीन को प्राधान्य दे दिया, वहाँ मुष्टुभाषी मनुष्य की सहायता भी उसके लिए आवश्यक हो गयी।

अब निश्चित है कि हिन्दी नाटकों की प्राण-प्रतिष्ठा का एकमात्र मार्ग बड़ी पूंजी लगाकर मशीन को अपने वश में करना है। उपन्यासों की भाँति सबाक् चित्रपटों ने भी भीड़ की रुचि को सामने रखा, पर साहित्यिक सहायता की उसे जरूरत थी। ऐसा नहीं होने से प्रचार नहीं हो पाता। इस तरह नाटक मशीन के घर चला गया है तथा समालोचना नामधारी साहित्याग ने उसकी नकेल एकदम छोड़ नहीं दी है। अब जबकि मशीन ने नाटक पर कब्जा जमा लिया है, विशुद्ध नाटक और उपन्यास की प्रतिद्वन्द्विता भी कम हो गयी है, तो धीरे-धीरे उपन्यास भी मशीन की गोद में जा रहा है। यद्यपि उसकी अपनी कुछ ऐसी विशेषता है जो उसे अन्त तक अभिभूत नहीं होने देगी।

नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा



.....

॥

५६८:

1890

† वताया

ही नहीं,

पहनकर?

बाद भरत मुनि को बुलाकर आज्ञा दी कि "तुम अपने सौ पुत्रों के साथ इस 'नाट्य-वेद' के प्रयोग-ज्ञाता बनो ! " पितामह की आज्ञा पाकर भरत मुनि ने अपने सौ पुत्रों को इस 'नाट्य-वेद' का उपदेश दिया। इस प्रकार यह 'नाट्य-वेद' पृथ्वी-तल पर आया।

यह कहानी कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। प्रथम तो यह कि वेदों से भिन्न पाँचवाँ वेद होते हुए भी 'नाट्य-वेद' के मुख्य अंश चारों वेदों से ही लिये गये हैं। दूसरा यह है कि यद्यपि इसके मूल तत्त्व वेदों से गृहीत हैं, तथापि यह स्वतन्त्र वेद है और अपनी प्रामाणिकता के लिए किसी दूसरे का मुतापेक्षी नहीं। तीसरा यह कि यह वेद अन्य वेदों की तरह केवल ऊँची जातियों के लिए नहीं है बल्कि सार्व-जनिक है, और चौथा महत्त्वपूर्ण बात यह है कि वैदिक आचार और श्रद्धा-परम्परा के प्रवर्धित होने के बहुत बाद त्रेतायुग में इस शास्त्र का निर्माण हुआ। उस समय जम्बूद्वीप दैवता, दानव, यक्ष, राक्षस और नागों में समाक्रान्त हो चुका था; यानी भारतवर्ष में बहुत-सी नयी जातियों का प्रादुर्भाव हो चुका था।

भारतीय परम्परा यह है कि किसी भी नये शास्त्र के प्रवर्तन के समय उसका मूल वेदों में अवश्य खोजा जाता है। वेद ज्ञान-स्वरूप है, उनमें त्रिकाल का ज्ञान बीज रूप में सुरक्षित है। भारतीय मनोषी अपने किसी ज्ञान को अपनी स्वतन्त्र उद्भावना नहीं मानते। 'नाट्य-वेद' की उत्पत्ति की कथा में भी यह प्रवृत्ति दिखायी देती है, परन्तु इस शास्त्र को वेद की मर्यादा देने का एक और अर्थ भी है। इसमें कुछ ऐसी बातें हैं जो प्रसिद्ध चार वेदों में नहीं हैं और उनके लिए यह 'नाट्य-वेद' ही 'स्वतः प्रमाण' वाक्य है। किसी शास्त्र को वेद कहने का मतलब यह है कि वह स्वयं अपना प्रमाण है, उसके लिए किसी अन्य आप्त वाक्य की अपेक्षा नहीं। मनु ने साक्षात् धर्म के कारण को चतुर्विध बताया है—श्रुति, स्मृति, सदाचार और अपने-आपको प्रिय लगनेवाली बात। परन्तु ये चारों समान रूप से स्वतन्त्र नहीं। 'स्मृति' उतनी ही ग्रहणीय है जितनी कि 'श्रुति' से समर्थित है; सदाचार उतना ही ग्रहणीय है जितना कि 'श्रुति' और 'स्मृति' से समर्थित है और अपनी प्रिय बात उतनी ही दूर तक स्वीकार्य है जितनी दूर तक वह 'श्रुति', 'स्मृति' और सदाचार के अविरोध हो। धर्म के अन्तिम तीन कारण 'श्रुति' से मर्यादित हैं, मनु जिसे 'श्रुति' समझते हैं, उसमें ऐसी बहुत-सी बातों का समावेश नहीं रहा होगा जो नाट्य-वेद में गृहीत है। इसलिए 'नाट्यशास्त्र' के आरम्भ में इसे 'श्रुति' की मर्यादा दी गयी है।

जब से नये ढंग की शोध-प्रथा प्रचलित हुई है तब से 'नाट्य-वेद' के विषय में आधुनिक ढंग के पण्डितों में अनेक प्रकार की जल्पना-कल्पना चल पड़ी है। यह भी विचार का विषय बना हुआ है कि 'नाट्यशास्त्र' को पाँचवाँ वेद क्यों कहा गया। वे कौन-सी ऐसी बातें थी जो इस शास्त्र के प्रवर्धित होने के पहले वैदिक आर्यों में प्रचलित थी और कौन-सी ऐसी बातें हैं जो नयी हैं? फिर जो नयी हैं उनकी प्रेरणा कहाँ से मिली? क्या यवन आदि विदेशी जातियों से भी कुछ लिया गया, या यहाँ की आर्येतर जातियों में प्रचलित प्रथाओं से उन्हें ग्रहण किया गया?

इन जल्पना-कल्पनाओं का साहित्य काफी बड़ा और जटिल है। सबकी पुनरावृत्ति करना न तो यहाँ आवश्यक ही है और न उपयोगी ही। 'नाट्यशास्त्र' की कथा से इतना तो स्पष्ट ही है कि नाटको में जो पाठ्य अंश होता है उसका मूल रूप 'ऋग्वेद' में मिल जाता है, जो गेय अंश है वह भी 'सामवेद' में प्राप्त हो जाता है और जो रस है उसका मूल रूप 'अथर्ववेद' में प्राप्त हो जाता है। कम-से-कम 'नाट्यशास्त्र' के रचयिता को इसमें कोई सन्देह नहीं था।

आधुनिक पण्डितों को भी इस विषय में कोई सन्देह नहीं है कि 'ऋग्वेद' में अनेक स्थल हैं जो निर्विवाद रूप से संवाद या 'डायलॉग' हैं। कम-से-कम पन्द्रह ऐसे स्थल तो खोजे ही जा सकते हैं जिनमें स्पष्ट रूप से संवाद या संवाद का आभास मिल जाता है। 'ऋग्वेद' (10।10) में यम और यमी का प्रसिद्ध संवाद है तथा (10।95) पुरुरवा और उर्वशी की बातचीत है। आठवें मण्डल के 100वें सूक्त में नेम भार्गव ने इन्द्र से प्रार्थना की और इन्द्र ने उसका उत्तर दिया। कहीं-कहीं तीन व्यक्तियों के भी संवाद मिलते हैं। प्रथम मण्डल के 179वें सूक्त में इन्द्र, अदिति और वामदेव का संवाद है। दसवें मण्डल के 108वें सूक्त में इन्द्र-दूती सरमा अपने सारमेय पुत्रों के लिए पणियों के पास जाती है और उनसे जमकर बात करती है। कुछ ऐतिहासिक-जैसे लगनेवाले संवाद भी हैं। विश्वामित्र की नदियों से बातचीत तीसरे मण्डल के 33वें सूक्त में पायी जाती है और वशिष्ठ की अपने पुत्रों के साथ बातचीत सातवें मण्डल के 33वें सूक्त में सुरक्षित है। ऐसे ही और भी बहुत-से सूक्त हैं जिनमें देवताओं की बातचीत है। यद्यपि कभी-कभी आधुनिक पण्डित सूक्तों के अर्थ के सम्बन्ध में एकमत नहीं हो पाते; एक पण्डित जिसे संवाद समझता है, दूसरा पण्डित उसे संवाद मानने को प्रस्तुत नहीं। इस प्रकार का झगड़ा कोई नया नहीं है। दशम मण्डल के 95वें सूक्त को, जिसमें पुरुरवा और उर्वशी का संवाद है, यास्क संवाद ही मानते थे; परन्तु शौनक उसे कहानी-मात्र मानते थे।

वेदों में संवाद क्यों आये ? सन् 1869 ई. में सुप्रसिद्ध पण्डित मैक्समूलर ने प्रथम मण्डल के 165वें सूक्त के सम्बन्ध में, जिसमें इन्द्र और मरुतो की बातचीत है, अनुमान किया था कि यज्ञ में यह संवाद अभिनीत किया जाता था। सम्भवतः दो दल होते थे; एक इन्द्र का प्रतिनिधि होता था, दूसरा मरुतों का। सन् 1890 ई. में प्रो. लेवी ने भी इस बात का समर्थन किया था। प्रो. लेवी ने यह भी बताया था कि वैदिक काल में गाने की प्रथा काफी प्रौढ़ हो चुकी थी। इतना ही नहीं, 'ऋग्वेद' (1।92।4) में ऐसी स्त्रियों का उल्लेख है जो उत्तम वस्त्र पहनकर नाचती थी और प्रेमियों को आकृष्ट करती थी। 'अथर्ववेद' (7।1।41) में पुरुषों के भी नाचने और गाने का उल्लेख है। श्री ए. वी. कीथ ने कार्य-कारण-सम्बन्ध को देखते हुए इस बात में कोई कठिन आपत्ति उपस्थित होने की सम्भावना नहीं देखी कि ऋग्वेद-काल में लोग ऐसे नाटकीय दृश्यों को जानते थे जो धार्मिक हुआ करते थे और जिनमें ऋत्विक् लोग स्वर्गीय घटनाओं का पृथ्वी पर अनुकरण करने के

लिए देवताओं और मुनियों की भूमिका ग्रहण करते थे।

नाटक में जो अंश पाठ्य होता है वह पात्रों का संवाद ही है। 'नाट्य-शास्त्र' के रचयिता ने जब यह सकेत किया था कि ग्रन्थ ने 'नाट्यवेद' की रचना के समय 'पाठ्य अंश' 'ऋग्वेद' में लिखा था तो उनका तात्पर्य यही रहा होगा कि ऋग्वेद में पाये जानेवाले काव्यात्मक संवाद यस्तुतः नाटक के अंश ही हैं। ऐसा निष्कर्ष उन दिनों यज्ञादि में प्रचलित नाटकीय दृश्यों को देखकर ही निकाला जा सकता है। आधुनिक काल के कई विद्वानों ने यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि ऋग्वेद-कालीन यज्ञों में यस्तुतः कुछ अभिनय हुआ करता था। सारे संसार की प्राचीन जातियों में नाच-गान और अभिनय का अस्तित्व पाया जाता है। प्रो. फान थ्रेंडर ने बताया था कि 'ऋग्वेद' में आये हुए संवाद प्राचीनतर आर्योपीय काल के आर्यों में प्रचलित नाच, गान और अभिनय के उत्तरकालीन रूप होंगे। सारे संसार में मृष्टि-प्रक्रिया के रहस्य को प्रतीक-रूप में अभिनीत करने के लिए अनेक प्रकार के मय्युनिक अभिनय प्रचलित थे। प्राचीन ग्रीक लोगों में भी एक प्रकार का शिरन-नृत्य प्रचलित था, परन्तु इस प्रकार के अनुमान के लिए न तो मूल संहिताओं में ही कोई निर्दिष्ट सबूत पाया जाता है और न हजारों वर्षों की भारतीय परम्परा में ही कोई सकेत मिलता है। लुडविक, पिशेल और ओल्डेनबर्ग-जैसे विद्वानों ने यह बतलाने का प्रयत्न किया है कि इन संवाद-मूलक पद्यों के बीच-बीच गद्य का भी समावेश हुआ करता था, जिसका कोई निर्दिष्ट रूप नहीं था। पद्य केवल उन स्थलों पर व्यवहृत होते थे जहाँ वक्ता का भावावेश तीव्र होता था। इन तीव्र भावावेशवाले स्थलों को ही इन संवाद-मूलक सूक्तों में संगृहीत कर लिया गया है। 'शकुन्तला' नाटक से गद्यवाले सभी अंश हटा दिये जायें और केवल पद्य-अंश ही सुरक्षित रखे जायें तो उसकी वही स्थिति होगी जो बहुत-कुछ इन संवाद-मूलक सूक्तों की है। प्रो. पिशेल ने इस अनुमान को और भी आगे बढ़ाया है। उनका अनुमान है कि संस्कृत-नाटकों में जो गद्य और पद्य का विचित्र सम्मिश्रण मिलता है, वह उसी पुरानी यज्ञ-क्रिया से सम्बद्ध नाटकीय तत्त्वों का परवर्ती रूप है। संस्कृत-नाटक में पात्र गद्य बोलते-बोलते जब भावावेश की स्थिति में आता है तब पद्य बोलने लगता है। परन्तु इस विषय में भी विशाल भारतीय परम्परा एकदम मौन है। जो हो, इतना तो स्पष्ट ही है कि 'नाट्यशास्त्र' के रचयिता के मन में 'ऋग्वेद' में नाटकों में पाये जानेवाले पाठ्य-तत्त्व के अस्तित्व के बारे में कोई सन्देह नहीं था। या तो, परम्परया यह प्रचलित था कि 'ऋग्वेद' में पाये जानेवाले पाठ्य-अंश किसी प्रकार के नाटकीय प्रदर्शन के अंग थे, या उनका उद्देश्य उत्सव के अवसर पर इन नाट्य-प्रदर्शनों के रूप में प्रयोग करना था।

भरत मुनि ने 'नाट्यशास्त्र' के 'सम्मत' कहा है—यज्ञेन सम्मत शास्त्र' के इस उल्लेख को परम्परा अनुमान सत्य सिद्ध है।

का विश्वास है कि रावण-कृत वेद-भाष्य इसमें मिल गया है, इसलिए इसे कृष्ण या काला कहा गया है। 'यजुर्वेद' की 'माध्यन्दिनीय शाखा' ही सम्भवतः पुराना और प्रामाणिक यजुर्वेद है। इसकी उक्त दोनों शाखाओं में अन्तर बहुत कम है। माध्यन्दिनीय शाखा पुरानी मानी जाती है, उसी का प्रचार भी अधिक है। आधुनिक पण्डितों का विश्वास है कि इसके 40 अध्यायों में अन्तिम 15 (या 22) परवर्ती हैं, प्रथम भाग पुराना।

'यजुर्वेद' में कुछ अंश ऐसे अवश्य मिल जाते हैं जो यज्ञ-क्रिया की विधियों को बताते हैं, जिनमें थोड़े-बहुत ऐसे कार्य होते हैं जो अभिनय की कोटि में आ सकते हैं। आधुनिक दृष्टि के विद्वानों ने यज्ञ के सोम-विक्रय प्रकरण को और महाव्रत के विविध अनुष्ठानों को एक प्रकार का नाटकीय अभिनय ही माना है। इसी प्रकार अन्य याज्ञिक अनुष्ठानों में भी कुछ ऐसे अनुष्ठान मिल जाते हैं जो नाटकीय अभिनय की कोटि में आ जाते हैं। यह सत्य है कि इन अनुष्ठानों को नाटक नहीं कहा जा सकता। विद्युद्ध नाटक वह है जहाँ अभिनेता जान-बूझकर किसी दूसरे व्यक्ति की भूमिका में उतरता है, स्वयं आनन्दित होता और दूसरों को आनन्द देता है। 'यजुर्वेद' में इस श्रेणी का नाटक खोजना व्यर्थ का परिश्रम-मात्र है। कुछ विद्वानों का अनुमान है कि याज्ञिक क्रिया के अनुष्ठान में ऐसी कुछ बातें आ मिली हैं जो उन दिनों के साधारण जन-समाज में प्रचलित नाच-गान और तमाशों से ली गयी होगी। इसमें कोई सन्देह नहीं कि ऐसे लोक-नृत्य और लोक-नाट्य उन दिनों प्रचलित अवश्य थे। 'कौशीतकी ब्राह्मण' (24।5) में नृत्य-गीत आदि को कलाओं में गिनाया गया है। 'पारस्कर गृह्य-सूत्र' (2-7-3) में द्विजातियों को यह सब करने की मनाही है। इसलिए यह सरलता से अनुमान किया जा सकता है कि उन दिनों लोक में बहुत-से नृत्य, गीत, नाट्य प्रचलित थे। लोग उनकी कद्र भी करते थे, परन्तु अत्यन्त नैतिकतावादी ब्राह्मण उनसे बचने का भी प्रयत्न करते थे। वेदों का वातावरण पवित्रता का वातावरण है, और ब्राह्मण-विश्वास के अनुसार ऐसा कोई काम द्विजों को नहीं करना चाहिए जिससे चरित्रगत पतन की सम्भावना हो। इसलिए यद्यपि नृत्य, नाट्य आदि की मनोरञ्जकता उन्होंने अस्वीकार नहीं की, किन्तु उन्हें भले आदमियों के योग्य भी नहीं माना। जो हो, शास्त्र में यह बताया गया है कि नाटकों में जो अभिनय-तत्त्व है वह 'यजुर्वेद' से लिया गया है। इस वस्तु को समझने के लिए जिस प्रकार यह आवश्यक है कि हम समझें कि यजुर्वेद क्या है, उसी प्रकार हम यह भी समझें कि नाट्यशास्त्र ने 'अभिनय' किस वस्तु को कहा है।

'नाट्यशास्त्र' में अभिनय शब्द बहुत व्यापक अर्थों में व्यवहृत हुआ है। इसमें नाटक के प्रायः सभी तत्त्व आ जाते हैं। वेश-विन्यास भी इससे असंगत वस्तु नहीं और रङ्गमंच की सजावट भी उसके अन्तर्गत आ जाती है। वस्तुतः पाठ्यगान और रस के अतिरिक्त जो-कुछ भी नाटक में किया जा सकता है वह सब अभिनय के अन्तर्गत आता है और पाठ्यगान और रस के भी सभी आश्रय और उपादान

वताये गये अनेक तत्त्व मिल जायेंगे। इसलिए शास्त्रकार ने अभिनय को 'यजुर्वेद' से गृहीत बताया है, क्योंकि अथर्ववेद में मारण, मोहन, वशीकरण आदि अभिचार पाये जाते हैं। इसमें जिन लोगों पर ये प्रयोग किये जाते हैं उनके स्थानापन्न किसी का अवधारण होता है जो नाटक के विभावादि के समान ही है और साथ ही इसमें मारणादि अभिचारों के समय सिहरन, कम्पन आदि अनुभाव तथा पृति, प्रमोद आदि सचारी भाव भी विद्यमान होते हैं। इस प्रकार विभाव-अनुभाव-सचारी भाव का योग, जिससे रस-निष्पत्ति हुआ करती है, इसमें मिल जाता है। अभिनवगुप्त का मत है कि इसीलिए इसको 'अथर्ववेद' से ग्रहण किया हुआ बताया गया है। 'अथर्ववेद' से रसों के ग्रहण करने का अनुमान भी उचित और संगत है।

2. विधि और शास्त्र

'नाट्य-वेद' के दो अंग हैं—विधि और शास्त्र। भरत मुनि ने प्रथम अध्याय के 125 वें श्लोक में स्पष्ट कहा है कि जो व्यक्ति 'यथाविधि' और 'यथाशास्त्र' पूजा करेगा, वह शुभ फल प्राप्त करेगा और अन्त में स्वर्ग-लोक में जायेगा :

यथाविधि यथाशास्त्रं यस्तु पूजां करिष्यति ।

स लप्स्यते शुभानर्थान् स्वर्गलोकं गमिष्यति ॥ (1-125)

दूसरे, पाँचवें अध्याय तक विधि पर बड़ा जोर है। विधि-दृष्ट कर्म (2-69) से सभी कार्यों को करने को कहा गया है। काष्ठ-विधि (2-79), भस्ति-कर्म-विधि (2-83), द्वार-विधि (3-22), मन्त्र-विधान (3-46), आसारित विधि (4-282), वृत्ताभिनय-विधि (4-292), नृत्याभिनय-वाचित सम्बन्धी वस्तुक-विधि (4-294), ताण्डव-प्रयोग-विधि (4-321), गीतक-विधि (5-60), रंग-सिद्धि के पश्चात् काव्य-निरूपण-विधि (5-140), पूर्व-रंग-विधि (5-172 और 176), इत्यादि अनेक विधियों का उल्लेख है। दर्जनों स्थानों पर विधि-लिङ् की क्रिया का प्रयोग है। मीमांसकों के अनुसार श्रुति का तात्पर्य केवल विधि से है। जहाँ विधि-लिङ् का प्रयोग होता है वही श्रुति होती है। नाट्यशास्त्र इन विधियों पर बहुत जोर देता है और स्थान-स्थान पर स्पष्ट रूप से निर्देश देता है कि यह विधि अवश्य करणीय है। जो इस विधि को छोड़कर अपनी इच्छा से इसका प्रयोग करता है वह तिर्यग् योनि को प्राप्त होता है और विनाश (अपचय) का शिकार होता है :

यश्चेमं विधिमुत्सृज्य यथेष्टं सम्प्रयोजयेत् ।

प्राप्नोत्यपचय घोरं तिर्यग्योनिं च गच्छति ॥ (5-173)

और,

यस्त्वेवं विधिमुत्सृज्य यथेष्टं सम्प्रयोजयेत् ।

प्राप्नोत्यपचय शीघ्रं तिर्यग्योनिं च गच्छति ॥ (3-98)

पाँचवें अध्याय के बाद 'विधि' शब्द कम आता है। अन्तिम अध्यायों में वह फिर बहुलता से आने लगता है। स्पष्ट ही 'नाट्य-वेद' का श्रुतित्व इन विधियों में

है। कई स्थानों पर 'अनेनैव विधानेन'-जैसे वाक्यांशों का प्रयोग आता है, जिसमें शास्त्रकार 'एव' पद देकर अन्य विधियों का तिरस्कार करते हैं।

विधि के बाद जो वचता है, वह शास्त्र है। साधारणतः इसके लिए 'नाट्यम्' शब्द का प्रयोग हुआ है। इसमें युक्ति-तर्क और प्रयोग-पाठ्य का निर्देश है। छठे और सातवें अध्याय में रस और भावों को समझाया गया है। इन अध्यायों में 'विधि' शब्द का प्रयोग बहुत कम हुआ है। यह दावा तो नहीं किया जा सकता कि विधि और शास्त्र विल्कुल अलग करके दिखाये जा सकते हैं, पर इतना निश्चित जान पड़ता है कि विधि साधारणतः अभिनेताओं की दृष्टि में रखकर निर्दिष्ट हुए हैं और शास्त्र अभिनेता, सामाजिक और कवि या नाटककार सबको ध्यान में रखकर रचित हुआ है।

3. नाट्य-वेद में विस्तार

ब्रह्मा ने जब नाट्य-वेद की सृष्टि की तो उसमें स्वयं ही इतिहास को जोड़ दिया और इन्द्र को आज्ञा दी कि इसका प्रयोग देवताओं से कराओ, लेकिन इन्द्र ने कहा कि इसके ग्रहण, धारण, ज्ञान और प्रयोग की शक्ति देवताओं में नहीं है; केवल मुनि लोग ही ऐसा कर सकते हैं। इन्द्र के कथन का तात्पर्य यह था कि देवता भोग-योनि हैं, उस योनि में क्रिया-शक्ति नहीं होती जबकि मनुष्य में ग्रहण, धारण, ज्ञान और प्रयोग की शक्ति होती है। तात्पर्य यह है कि नाटक केवल अनुकरण-मात्र नहीं है, वह उससे अधिक है। उसमें मनुष्य की इच्छा, ज्ञान और कर्म-शक्ति की आवश्यकता होती है। ग्रहण की हुई वस्तु को धारण करना साधना से सम्भव होता है। देवता का शरीर और मन सिद्ध होता है, साधक नहीं। उसमें इच्छा-शक्ति का अभाव होता है, नाटक में संकल्प होता है। इच्छा, ज्ञान और क्रिया से मनुष्य-शरीर त्रिपुटीकृत है। इसलिए इच्छा, ज्ञान और क्रिया में त्रिधा अभिव्यक्ति ग्रहण करने वाली महाशक्ति त्रिपुरा मनुष्य-पिण्ड में कुण्डलिनी-रूप में प्रकाशित होती है, किन्तु देवता में उसका अभाव है। इसीलिए नाटक, जो मनुष्य की सर्जनेच्छा या सिसृक्षा का उत्तम रूप है, देवता लोगों की शक्ति का विषय नहीं है। देवता सिद्धि दे सकता है, साधना नहीं कर सकता। नाटक साधना का विषय है। मनुष्य में जो सर्जनेच्छा या नया कुछ रचने की जो आकांक्षा है, वह उसका विषय है। इन्द्र की बात सुनकर ब्रह्मा ने इतिहासयुक्त 'नाट्य-वेद' को भरत मुनि के जिम्मे किया जिन्होंने अपने सौ पुत्रों को उसका उपदेश दिया। इस प्रकार इतिहास 'नाट्य-वेद' में जोड़ा गया। पाठ्य, गीत, अभिनय और रस के साथ कथानक का योग हुआ। शास्त्र के अनुसार नाटक का प्रथम प्रयोग इन पाँच वस्तुओं को लेकर ही हुआ। भरत मुनि ने इसमें तीन वृत्तियों का योग किया था। ये तीन वृत्तियाँ हैं : भारती, सात्वती और आरभटी। भारती वृत्ति 'वाक्प्रधाना, पुरुष-प्रयोज्या, स्त्रीवर्जिता, सस्कृत वाक्ययुक्ता' वृत्ति है (22-5)। इसे प्रयोग करने में भरत-पुत्रों को कठिनाई नहीं हुई; सात्वती 'हर्षोल्लास, संहृत-शोकभावा, वाग्गंगाभिनयवती, सत्वाधिकारयुक्ता' वृत्ति है

(52-38,39) । इसे भी बिना कठिनाई के सम्हाल लिया गया; आरभटी कूद-फाँद, इन्द्र-जाल, आक्रमण आदि को प्रकट करनेवाली वृत्ति है (22-57,58), भरत-पुत्रो ने इसका प्रयोग भी आसानी से कर लिया । परन्तु चौथी वृत्ति, जो कैशिकी है, वह उनके वश की नहीं थी । इसमें सुकुमार साज-सज्जा, स्त्री-मुलभ चेष्टाएँ, कोमल शृंगारोपचार (22-47) की आवश्यकता थी । भरत-पुत्र इसका प्रयोग नहीं कर सके । ब्रह्मा ने इस कमी को महसूस किया और भरत मुनि को आज्ञा दी कि कैशिकी वृत्ति को भी इसमें जोड़ो (1-43) । भरत मुनि ने कहा कि यह वृत्ति तो पुरुषों के वश की नहीं है, इसे तो केवल स्त्रियाँ ही कर सकती हैं । ब्रह्मा ने तब अप्सराओं की सृष्टि की । इस प्रकार 'नाट्य-वेद' में स्त्रियों का प्रवेश हुआ ।

इन्द्र के ध्वजारोपण के अवसर पर प्रथम बार चारों वृत्तियों से संयुक्त नाटक खेला गया और प्रसन्न होकर देवताओं ने भरत मुनि को अनेक उपकरण दिये और रक्षा करने का आश्वासन भी दिया ।

कथा से स्पष्ट है कि पहले नाटक में स्त्रियों का योग नहीं था । बाद में जब यह अनुभव किया गया कि नाटक की कुछ क्रियाएँ स्त्रियों के बिना असम्भव हैं, तो नाटक में स्त्रियों के प्रवेश करने का विधान हुआ ।

दैत्यों ने नाटक के समय उपद्रव शुरू किया । उनसे बचाव के लिए रंगपूजा की विधि का समावेश हुआ । इसकी बड़ी विस्तृत विधि 'नाट्यशास्त्र' में बतायी गयी है । इस आडम्बरपूर्ण विधान से नाटक में यज्ञ का गौरव आ गया । पहले नगाड़ा बजाकर नाटक आरम्भ होने की सूचना देने का विधान है । फिर गायक और वादक लोग यथास्थान बैठ जाते थे; वृन्दगान आरम्भ होता था । मृदंग, वीणा, वेणु आदि वाद्यों के साथ नर्तकी का नृपुर झनकार कर उठता था और इस प्रकार नाटक के उत्थापन की विधि सम्पन्न होती थी । आधुनिक पण्डितों में इसके बारे में मतभेद है कि यह परदे के पीछे की क्रिया है या बाहर अर्थात् रंगभूमि की । मतभेद का कारण सदा ग्रीक रंगमंच की बात सोच-सोचकर भारतीय रंगमंच को समझने की अवांछित चेष्टा है । शुरू में ही अवतरण या रमावतरण का उल्लेख होने से स्पष्ट है कि यह क्रिया रंगभूमि में ही होती थी । फिर सूत्रधार का प्रवेश होता था, उसके एक ओर गडुण में पानी लिये भृंगारधर होता था और दूसरी ओर बिष्णु को जर्जर करनेवाली पताका लिये जर्जरधर होता था । इन दो पारिपाश्वर्कों के साथ सूत्रधार पाँच पग आगे बढ़ता था । परन्तु यह बढ़ना साधारण बात न थी, उसमें विशेष गौरवपूर्ण अभिनय हुआ करता था । फिर सूत्रधार भृंगार से जल लेकर आधमन, प्रोक्षण आदि करके पवित्र हो लेता था । फिर एक विशेष आडम्बरपूर्ण भगिमा के साथ बिष्णु को जर्जर करनेवाले जर्जर नामक ध्वज को उत्तोलित करता था और इन्द्र तथा अन्य देवताओं की स्तुति करता था । वह दाहिने पैर के अभिनय में निव को और वाम पैर के अभिनय से बिष्णु को नमस्कार करता था । पहला पुरुष का और दूसरा स्त्री का पद माना जाता था । एक नपुंसक पद का भी

विधान है, इसमें दाहिने पैर को नाभि तक उत्क्षिप्त कर लेने का इस नपुंसक पद से निर्देश है। इस नपुंसक पद से वह ब्रह्मा को नमस्कार करता था, फिर यथाविधि वह चार प्रकार के पुष्पां में जर्जर की पूजा करता था। वह वाद्य-यन्त्रों की भी पूजा करता था और तब जाकर नान्दीपाठ होता था। सब देवताओं को वह नमस्कार करता था और उनसे कल्याण की प्रार्थना करता था। वह राजा की विजय-कामना करना था, दर्यो में धर्म-धुद्धि होने की शुभाशंसा करता था, कवि या नाटककार के यशोवर्धन की भी यह कामना करता था। प्रत्येक शुभकामना के बाद पारि-पाश्वर्क लोग 'ऐसा ही हो' (एवमस्तु) कहकर प्रतिवचन देते थे और इस प्रकार नान्दी-पाठ का आडम्बरपूर्ण कार्य सम्पन्न होता था।

इस प्रसंग में हम 'नाट्यशास्त्र' में से केवल मुख्य-मुख्य क्रियाओं का संग्रह कर रहे हैं। नान्दी-पाठ तक की क्रिया बहुत विस्तृत है। इस नान्दी-पाठ को 'नाट्य-शास्त्र' बहुत महत्त्व देता है। अस्तु, जब नान्दी-पाठ हो जाता था तो फिर शुष्कावकृष्टा विधि के बाद सूत्रधार एक ऐसा श्लोक-पाठ करता था जिसमें अवसर के अनुकूल बातें होती थी, अर्थात् वह या तो जिस देवता-विशेष की पूजा के अवसर पर नाटक खेला जा रहा हो उस देवता की स्तुति का श्लोक होता था, या फिर जिस राजा के उत्सव पर अभिनय हो रहा हो उसकी स्तुति का। या फिर वह ब्रह्मा की स्तुति का पाठ करता था, फिर जर्जर के सम्मान के लिए भी वह एक श्लोक पढ़ता था और फिर चारी नृत्य शुरू होता था। इसकी विस्तृत व्याख्या और विधि 'नाट्यशास्त्र' के चारहवें अध्याय में दी हुई है। यह चारी का प्रयोग पार्वती की प्रीति के उद्देश्य से किया जाता था, क्योंकि पूर्वकाल में शिव ने इस विशेष भंगी से ही पार्वती के साथ क्रीड़ा की थी। इस सविलास अंगविचेष्टा-रूप चारी के बाद महाचारी का विधान भी 'नाट्यशास्त्र' में दिया हुआ है। इस समय सूत्रधार जर्जर या ध्वजा को पारिपाश्वर्की के हाथ में दे देता था। फिर भूतगण की प्रीति के लिए ताण्डव का भी विधान है। फिर विदूषक आकर कुछ ऐसी ऊल-जलूल बातें करता था जिसमें सूत्रधार के चेहरे पर स्मित हास्य छा जाता था और फिर प्ररोचना होती थी, जिससे नाटक के विषय-वस्तु अर्थात् किसकी कौन-सी हार या जीत की कहानी अभिनीत होनेवाली है, ये सब बातें बता दी जाती थी, और तब वास्तविक नाटक शुरू होता था। शास्त्र में ऊपर लिखी गयी बातें विस्तार-पूर्वक कही गयी हैं। परन्तु साथ ही यह भी कहा गया है कि इस क्रिया को संक्षेप में भी किया जा सकता है। अगर इच्छा हो तो और भी विस्तारपूर्वक करने का निर्देश देने में भी शास्त्र चूकता नहीं। ऊपर बताया गया क्रियाओं से यह विश्वास किया जाता था कि अप्सराएँ, गन्धर्व, दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, यक्ष तथा अन्यान्य देवगण और रुद्रगण प्रसन्न होते हैं और नाटक निर्विघ्न समाप्त होता है। 'नाट्यशास्त्र' के बाद इसी विषय के लक्षण-ग्रन्थों में यह विधि इतनी विस्तारपूर्वक नहीं कही गयी है। 'दशरूपक' तथा 'साहित्य-दर्पण' आदि में तो बहुत संक्षेप में

शुभकी चर्चा-भर कर दी गयी है।¹⁴ इस बात से यह अनुमान होता है कि बाद की इतने विस्तार और आडम्बर के साथ यह प्रिया नहीं होती होगी। विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' से इतना स्पष्ट ही हो जाता है कि उनके जमाने में इतनी विस्तृत प्रिया नहीं होती थी। जो हो, सन् ईसवी के पहले और बहुत बाद भी इस प्रकार की निगि रहो जरूर है।

यहाँ तक 'नाट्य-वेद' सीधा-सादा ही था। 'नाट्यशास्त्र' के चौथे अध्याय में इसमें एक ओर प्रिया के जोड़ने की कथा है। वेदों में मूहीत पाठ्य, गीत, अभिनय और रसवाले 'नाट्य-वेद' में ग्रह्या ने पहली बार इतिहास जोड़ा, दूसरी बार कौशिकी वृत्ति के साथ स्त्रियों का प्रवेश हुआ और तीसरी बार दैत्यजनित बाघा को दूर करने के उद्देश्य से रंग-भूजा की विधि जोड़ी गयी। अब इतना हो जाने के बाद भरत ने 'अमृत-मन्थन' का नाटक खेला। 'नाट्यशास्त्र' की कुछ प्रतियों में इसे 'समवकार' कहा गया है, कुछ में नहीं कहा गया है। ग्रह्या ने फिर इस नाट्य-प्रयोग को शिवजी को दिखाने के लिए कहा। शिवजी ने देखा और प्रसन्न हुए। उन्होंने

1. उदाहरण के लिए 'दशरूपक' को लिया जा सकता है। वहाँ पूर्वरंग का तो नाममात्र से उल्लेख है। पूर्वरंग का विधान करके जब मूखधार चला जाता है तो उसी के समान वेश-माता नट (स्थापक) काव्यार्थ की स्थापना करता है। उसकी वेश-भूषा कथावस्तु के अनुरूप होती है, अर्थात् यदि कथावस्तु दिव्य हुई तो वेश भी दिव्य और मर्त्य-लोक की हुई तो वेश-भूषा भी गहनरूप। सर्वप्रथम उसे काव्यार्थ-मूखर मधुर शब्दों से रंग-स्थल के सामाजिकी की स्तुति करनी चाहिए। फिर उसे निम्नी शब्दों के वर्णन द्वारा भारती वृत्ति का प्रयोग करना चाहिए। भारती वृत्ति संस्कृत-यदुल वाग्व्यापार है। इसके चार भेद होते हैं: प्ररोचना, बीबी, प्रहसन और आमुख या प्रस्तावना। बीबी और प्रहसन तो रूपों के भेद हैं। बीबी में बताये हुए सभी जब आमुख में भी उपयोगी हैं। प्ररोचना, नाटक में खेले जानेवाले अर्थ की प्रशंसा है, उसका उद्देश्य होता है सामाजिकी को नाटकीय कथा-वस्तु की ओर उन्मुख करना। आमुख या प्रस्तावना में मूखधार (या स्थापक) नटी, माय (पारिपाषिक) या विदूषक से ऐसी विविध उक्तियों से बात करता है जिनसे नाटक का स्तुत विषय अलग्गले चिख आता है। तीन प्रकार से यह बात होती है। मूखधार या स्थापक कोई ऐसी बात कहता है जिसका साम्य नाटक की प्रस्तावित वस्तु से होता है कि कोई पात्र उसी भाव्य की कहता हुआ रंगमंच पर आ जाता है (कथोद्घात); या वह शब्द-वर्णन के बहाने श्रेय से ऐसा कुछ कहता है जिससे पात्र के आगमन की सूचना मिल जाती है (प्रवृत्तक), या वह कहता है, 'यह देखो वह आ गया', और पात्र मंच पर आ जाता है (प्रयोगा-तिशय)। फिर वह बीबी के बताये हुए तेरह अर्थों का भी सहारा लेता है। ये तेरह अर्थ विभिन्न प्रकार की उक्तियाँ हैं। ये हैं: (1) उदात्तक (गूढ़ प्रश्नोत्तर), (2) अवलम्बित (एक-दूसरे से सटे हुए कार्यों के सूचक वाक्य), (3) प्रपञ्च (हँसानेवाली पारस्परिक मिथ्या स्तुति), (4) निगल (शब्द-माध्य से अनेक अर्थों की योजना), (5) छन्द (चिरन्ती-चुपड़ी से बहकाना), (6) वाक्छेती (भाषा बहकुर वाली को भाँप लेने योग्य छोड़ देना), (7) अधिबल (बढ़-बढ़कर बातें करना), (8) गण्ड (गम्बट से भिन्न का उपस्थित हो जाना), (9) ज्वलकण्डित (भरत बात कहकर मुकुरने का प्रयत्न), (10) नास्तिक (गूढ़-वचन), (11) अवास्तविक (उत्पटीय, डमोला), (12) व्याहार (हँसाने के लिए कुछ-का-कुछ कह देना), और (13) मूढव (दोष को गुण और गुण को दोष बता देना)।

ब्रह्मा से कहा कि “तुमने जो इस नाट्य की सृष्टि की है वह यशस्व है, शुभ है, पुण्य है और बुद्धि-विवर्धक भी है। परन्तु मैंने सन्ध्या-काल में नृत्य करते समय ‘नृत्त’ को स्मरण किया है, जो अनेक करणों से संयुक्त है और अंगहारों से विभूषित है। पूर्वरंग की तुम्हारी विधि ‘शुद्ध’ है, इसमें इस ‘नृत्त’ को जोड़ दोगे तो वह ‘चित्र’ हो जायेगा, अर्थात् उसमें वैचित्र्य आ जायेगा।” फिर शिव ने करणों और अंगहारों की विधि बतायी और ब्रह्मा ने ताण्डव-नृत्य का भी नाटक में समावेश किया। यह चौथा संस्कार था। भारतीय परम्परा के अनुसार इन चार कक्षाओं का अति-क्रमण करने के बाद ‘नाट्यशास्त्र’ पूर्ण हो गया। इसे ऐतिहासिक विकास कहा जा सकता है।

4. नाट्यशास्त्र किसके लिए ?

भारतीय ‘नाट्यशास्त्र’ तीन प्रकार के लोगों की दृष्टि में रचकर लिखा गया है। ‘दशरूपक’ आदि परवर्ती ग्रन्थों की तरह वह केवल नाटक लिखनेवाले कवियों के लिए मार्गदर्शक ग्रन्थ-मात्र नहीं है। सच पूछा जाये तो वह अभिनेताओं के लिए ही अधिक है, नाटककारों और नाटक समझनेवाले सहृदयों के लिए कम। जब तक ‘नाट्यशास्त्र’ के इस रूप को नहीं समझा जायेगा, तब तक इस विशाल ग्रन्थ के महत्त्व का अनुभव नहीं किया जा सकेगा। सबसे पहले ‘नाट्यशास्त्र’ नाटक के अभिनेताओं की दृष्टि में रचकर लिखा गया। इस ग्रन्थ में करण, अंगहार, चारी आदि की विधियाँ, जो विस्तारपूर्वक समझायी गयी हैं, नृत्य, गीत और वेश-भूषा का जो विस्तृत विवेचन है, वह भी अभिनेताओं को ध्यान में रखकर किया गया है। रंगमंच का विधान अभिनेताओं की सुविधा को ही दृष्टि में रचकर किया जाता था। साधारणतः रंगमंच या प्रेक्षागृह तीन प्रकार के होते थे। जो बहुत बड़े होते थे वे देवताओं के प्रेक्षागृह कहलाते थे और 108 हाथ लम्बे होते थे; दूसरे राजाओं के प्रेक्षागृह होते थे, जो 64 हाथ लम्बे और इतने ही चौड़े होते थे; तीसरे प्रकार के प्रेक्षागृह त्रिभुजाकार होते थे और उनकी तीनों भुजाओं की लम्बाई 32 हाथ होती थी। सम्भवतः दूसरी श्रेणी के प्रेक्षागृह ही अधिक प्रचलित थे। ऐसा जान पड़ता है कि राजभवनों में और यड़े-पड़े समृद्धिवासी भवनों में ऐसे प्रेक्षागृह स्थायी हुआ करते थे। ‘प्रतिमा’ नाटक के आरम्भ में ही राजभवन में नेपथ्यशाला की बात आयी है। राजा रामचन्द्र के अन्त पुर में एक नेपथ्यशाला थी, जहाँ रंगभूमि के लिए वल्कल आदि सामग्री रखी हुई थी। नायारण नामरिक विवाह तथा अन्य उत्सवों के समय जस्वायी रूप में छोटी-छोटी प्रेक्षण-शालाएँ, जो तीसरी श्रेणी की हुआ करती थी, बनवा लिया करते थे। प्रेक्षण-शालाओं का निर्माण अभिनेता की सुविधा के लिए हुआ करता था। इस बात का ध्यान रखा जाना था कि रंगभूमि में अभिनय करनेवालों की आवाज अन्तिम चिनारों तक अनायास पहुँच सके और सहृदय-दर्शकगण उनकी प्रत्येक भाव-भंगिमा को आसानी से देख सकें।

‘अभिनव भारती’ से पता चला है कि ‘नाट्यशास्त्र’ के पूर्ववर्ती टीकाकार

इगरी चर्चा-भर कर दी गयी है।¹ इस बात से यह अनुमान होता है कि बादको इनमें विस्तार और आडम्बर के साथ यह क्रिया नहीं होती होगी। विद्वत्ताय के 'साहित्यदर्पण' में इतना स्पष्ट ही हो जाता है कि उनके जमाने में इतनी विस्तृत क्रिया नहीं होती थी। जो हो, सन् ईसवी के पहले और बहुत बाद भी इस प्रकार की निधि रही जरूर है।

यहाँ तक 'नाट्य-वेद' मीघा-सादा ही था। 'नाट्यशास्त्र' के चौथे अध्याय में इसमें एक और क्रिया के जोड़ने की कथा है। वेदों से गृहीत पाठ्य, गीत, अभिनय और रसवाले 'नाट्य-वेद' में ब्रह्मा ने पहली बार इतिहास जोड़ा, दूसरी बार कौशिकी वृत्ति के साथ स्त्रियों का प्रवेश हुआ और तीसरी बार दैत्यजनित बाधा को दूर करने के उद्देश्य से रग-भूषा की विधि जोड़ी गयी। अब इतना हो जाने के बाद भरत ने 'अमृत-मन्थन' का नाटक खेला। 'नाट्यशास्त्र' की कुछ प्रतियों में इसे 'समयकार' कहा गया है, कुछ में नहीं कहा गया है। ब्रह्मा ने फिर इस नाट्य-प्रयोग को शिवजी को दिखाने के लिए कहा। शिवजी में देखा और प्रसन्न हुए। उन्होंने

- 1 उदाहरण के लिए 'दशरूपक' को लिया जा सकता है। वहाँ पूर्वरग का तो नाममात्र से उल्लेख है। पूर्वरग का विधान करके अब सूत्रधार चला जाता है तो उसी के समान वेश-वाला नट (स्वायक) काव्यार्थ की स्थापना करता है। उसकी वेश-भूषा कथावस्तु के अनुरूप होती है, अर्थात् यदि कथावस्तु दिव्य हुई तो वेश भी दिव्य और मर्त्य-लोक की हुई तो वेश-भूषा भी तदनुरूप। सर्वप्रथम उसे काव्यार्थ-सूचक मधुर श्लोकों से रग-स्थल के

के भेद हैं। वैसे, वीथी में बताये हुए सभी अंग आमुख में भी उपयोगी हैं। प्ररोचना, नाटक में खेले जानेवाले अर्थ की प्रशंसा है, उसका उद्देश्य होता है सामाजिकों को नाटकीय कथा-वस्तु की ओर उन्मुख करना। आमुख या प्रस्तावना में सूत्रधार (या स्वायक) नहीं, मार्ग (पारिपाश्विक) या विद्वक से ऐसी विचित्त उक्तियों में बात करता है जिससे नाटक का अस्तुत विषय अनायास खिच आता है। तीन प्रकार से यह बात होती है। सूत्रधार या स्वायक कोई ऐसी बात कह देता है जिसका साम्य नाटक की प्रस्तावित वस्तु से होता है कि कोई पात्र उसी वाक्य को कहता हुआ रगभच पर आ जाता है (कथोद्घात); या वह श्रुतु-मयन के कहाने श्लेष से ऐसा कुछ कहता है जिससे पात्र के आगमन की सूचना मिल जाती है (प्रवृत्तक), या वह कहता है, 'यह देखो वह आ गया', और पात्र भच पर आ जाता है (प्ररोषा-तिशय)। फिर वह वीथी के बताने हुए तेरह अंगों का भी सहारा लेता है। ये तेरह अंग विशेष प्रकार की उपतिर्या हैं। ये हैं : (1) उदात्तक (गूढ़ प्रशंसोत्तर), (2) अवलम्बित (एक-दूसरे से गटे हुए कार्यों के सूचक वाक्य), (3) प्रपंच (हंसानेवाली पारस्परिक मिथ्या स्तुति), (4) निषत (शब्द-साम्य से अनेक अर्थों की योजना), (5) छलन (चिरन्ती-पुण्डरी से यहकनना), (6) वाक्येयी (आधा कहकर वाक्य को भाष लेने योग्य छोड़ देना), (7) अधिबल (शब्द-प्रकार चालें करना), (8) गण्ड (गण्ड से भिन्न का उपस्थित हो जाना), (9) उपस्फन्दित (भरन बात कहकर मुरुरे का प्रपल), (10) नाविका (गूढ़-वचन), (11) असहजता (उत्पटाय, डमोयता), (12) व्याहार (हंसाने के लिए कुछ-का-कुछ कह देना), और (13) मूढव (दोष को गुण और गुण को दोष बता देना)।

ब्रह्मा से कहा कि "तुमने जो इस नाट्य की सृष्टि की है वह यशस्व है, शुभ है, पुण्य है और बुद्धि-विवर्धक भी है। परन्तु मैंने सन्ध्या-काल में नृत्य करते समय 'नृत्त' को स्मरण किया है, जो अनेक करणों से सम्युक्त है और अगहारों से विभूषित है। पूर्वरंग की तुम्हारी विधि 'शुद्ध' है, इसमें इस 'नृत्त' को जोड़ दोगे तो वह 'चित्र' हो जायेगा, अर्थात् उसमें वैचित्र्य आ जायेगा।" फिर शिव ने करणों और अंग-हारों की विधि बतायी और ब्रह्मा ने ताण्डव-नृत्य का भी नाटक में समावेश किया। यह चौथा संस्कार था। भारतीय परम्परा के अनुसार इन चार कक्षाओं का अति-क्रमण करने के बाद 'नाट्यशास्त्र' पूर्ण हो गया। इसे ऐतिहासिक विकास कहा जा सकता है।

4. नाट्यशास्त्र किसके लिए ?

भारतीय 'नाट्यशास्त्र' तीन प्रकार के लोगों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है। 'दशरूपक' आदि परवर्ती ग्रन्थों की तरह वह केवल नाटक लिखनेवाले कवियों के लिए मार्गदर्शक ग्रन्थ-भाष्य नहीं है। सच पूछा जाये तो वह अभिनेताओं के लिए ही अधिक है, नाटककारों और नाटक समझनेवाले सहृदयों के लिए कम। जब तक 'नाट्यशास्त्र' के इस रूप को नहीं समझा जायेगा, तब तक इस विशाल ग्रन्थ के महत्त्व का अनुभव नहीं किया जा सकेगा। सबसे पहले 'नाट्यशास्त्र' नाटक के अभिनेताओं को दृष्टि में रखकर लिखा गया। इस ग्रन्थ में करण, अंगहार, चारी आदि की विधियाँ, जो विस्तारपूर्वक समझायी गयी हैं, नृत्य, गीत और वेश-भूषा का जो विस्तृत विवेचन है, वह भी अभिनेताओं को ध्यान में रखकर किया गया है। रंगमंच का विधान अभिनेताओं की सुविधा को ही दृष्टि में रखकर किया जाता था। साधारणतः रंगमंच या प्रेक्षागृह तीन प्रकार के होते थे। जो बहुत बड़े होते थे वे देवताओं के प्रेक्षागृह कहलाते थे और 108 हाथ लम्बे होते थे; दूसरे राजाओं के प्रेक्षागृह होते थे, जो 64 हाथ लम्बे और इतने ही चौड़े होते थे; तीसरे प्रकार के प्रेक्षागृह विभुजाकार होते थे और उनकी तीनो भुजाओं की लम्बाई 32 हाथ होती थी। सम्भवतः दूसरी श्रेणी के प्रेक्षागृह ही अधिक प्रचलित थे। ऐसा जान पड़ता है कि राजभवनों में और बड़े-बड़े ममृद्धिशाली भवनों में ऐसे प्रेक्षागृह स्थायी हुआ करते थे। 'प्रतिमा' नाटक के आरम्भ में ही राजभवन में नेपथ्यशाला की बात आयी है। राजा रामचन्द्र के अन्त पुर में एक नेपथ्यशाला थी, जहाँ रंग-भूमि के लिए बत्कल आदि सामग्री रखी हुई थी। साधारण नागरिक विवाह तथा अन्य उत्सवों के समय अस्थायी रूप में छोटी-छोटी प्रेक्षण-शालाएँ, जो तीसरी श्रेणी की हुआ करती थी, बनवा लिया करते थे। प्रेक्षण-शालाओं का निर्माण अभिनेता की सुविधा के लिए हुआ करता था। इस बात का ध्यान रखा जाता था कि रंग-भूमि में अभिनय करनेवालों की आवाज अन्तिम किनारे तक अनायास पहुँच सके और सहृदय-दर्शकगण उनकी प्रत्येक भाव-मंमिमा को आसानी से देख सकें।

'अभिनव भारती' से पता चला है कि 'नाट्यशास्त्र' के पूर्ववर्ती टीकाकार

ऐसा ही मानते थे कि यह शास्त्र अभिनेता, कवि और सामाजिक को शिक्षा देने के लिए लिखा गया है, पर स्वयं अभिनवगुप्त ऐसा नहीं मानते। उनका कहना है कि 'नाट्यशास्त्र' केवल कवियों और अभिनेताओं को शिक्षित करने के उद्देश्य से ही बना था। उनका मत आरम्भ के पाँच प्रश्नों के विस्लेषण पर आधारित है। लेकिन पूरे 'नाट्यशास्त्र' को पढ़ने पर पूर्ववर्ती टीकाकारों की बात ही मान्य जान पड़ती है।

'नाट्यशास्त्र' रंगमंच के निर्माण को बहुत महत्त्व देता है। भूमि-निर्वाचन से लेकर रंगमंच की क्रिया तक वह बहुत सावधानी से सँभाला जाता था। सम, स्थिर और कठिन भूमि तथा काली या गौर वर्ण की मिट्टी शुभ मानी जाती थी। भूमि को पहले हल से जोता जाता था। उसमें से अस्थि, कील, कपाल, तृण, गुल्मादि को साफ किया जाता था, उसे सम और पटसर बनाया जाता था और तब प्रेक्षागृह के नापने की विधि शुरू होती थी। 'नाट्यशास्त्र' को देखने से पता चलता है कि प्रेक्षागृह का नापना बहुत महत्त्वपूर्ण कार्य समझा जाता था। माप के समय सूत्र का टूट जाना बहुत भ्रमंगलजनक समझा जाता था। सूत्र ऐसा बनाया जाता था, जो सहज ही न टूट सके। वह या तो कपास से बनता था या बेर की छाल से बनता था या मूँज से बनता था और किसी वृक्ष की छाल की मजबूत रस्ती भी काम में लायी जा सकती थी। ऐसा विश्वास किया जाता था कि यदि सूत्र आधे से टूट जाये तो स्वामी की मृत्यु होती है, तिहाई से टूट जाये तो राज-कोप की आशंका होती है, चौथाई से टूटे तो प्रयोक्ता का नाश होना है, हाथ-भर से टूटे तो कुछ सामग्री घट जाती है। इस प्रकार सूत्र-धारण का काम बहुत ही महत्त्व का कार्य समझा जाता था। तिथि, नक्षत्र, करण आदि की सुद्धि पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाता था और इस बात का पूरा ध्यान रखा जाता था कि कोई कपाय वस्त्रधारी, होन वपु, या विकलांग पुरुष मण्डप-स्थापना के समय अचानक आकर अशुभ फल न उत्पन्न कर दे। सम्भा गाढ़ने में भी बड़ी सावधानी बरती जाती थी। सम्भा हिल गया, लिसक गया, या काँप गया तो अनेक प्रकार के उपद्रवों की सम्भावना मानी जाती थी। रंगमाला के निर्माण की प्रत्येक क्रिया में भावाजोगी का डर लगा रहता था। पद-पद पर पूजा, प्रायश्चित्त और ब्राह्मण-भोजन की आवश्यकता पड़ती थी। भित्ति-कर्म, माप-जोख, चूना पोतना, चित्र-कर्म, सम्भा गाढ़ना, भूमि-शोधन प्रभृति सभी क्रियाएँ बड़ी सावधानी में और आशंका के साथ की जाती थी। इन बातों को जाने बिना यह समझना बड़ा कठिन होगा कि सूत्रधार का पद इतना महत्त्वपूर्ण क्यों है? उसकी जरा-सी असावधानी अभिनेताओं के सर्वनाश का कारण हो सकती है। नाट्य की गणना का दारमदार सूत्रधार पर रहता है।

राजाओं की विजय-यानाओं के पड़ व रर भी अस्थायी रंगमालाएँ बना ली जाती थी। इन यानाओं के दो हिस्से हुना करते थे। एक तो जहाँ अभिनय हुआ करता था वह स्थान और दूसरा दोनों का स्थान, जिनमें भिन्न-भिन्न श्रेणियों के लिए उनकी म्यांदा के अनुसार स्थान नियत हुआ करते थे। जहाँ अभिनय होता

था, उसे रंगभूमि (या मक्षेप में 'रंग') कहा करते थे। इस रंगभूमि के पीछे तिरस्कारिणी या परदा लगा दिया जाता था। परदे के पीछे के स्थान को नेपथ्य कहा करते थे। यही से सज्ज-धज्जर अभिनेतागण रंगभूमि में उतरते थे। 'नेपथ्य' शब्द (नि+पथ्+य) में 'नि' उपसर्ग को देवकर कुछ पण्डितों ने अनुमान किया है कि नेपथ्य का धरातल रंगभूमि की अपेक्षा नीचा हुआ करता था, पर वस्तुतः यह उल्टी बात है। असल में नेपथ्य पर से अभिनेता रंगभूमि में उतरा करते थे। सर्वत्र इस क्रिया के लिए 'रगावतार' (रंगभूमि में उतरना) शब्द ही व्यवहृत हुआ है।

5. नाट्यधर्मी और लोकधर्मी रूढ़ियाँ

'नाट्यशास्त्र' नाट्यधर्मी रूढ़ियों का विशाल ग्रन्थ है। समे सहज ही अनुमान किया जा सकता है कि बहुत दीर्घकाल में प्रचलित अनेक प्रकार की रूढ़ियाँ इसमें संगृहीत हुई हैं। इसीलिए 'नाट्यशास्त्र' का जो लक्ष्यभूत श्रोता है उसे लोक और शास्त्र का बहुत अच्छा ज्ञाता होना चाहिए। उसे बहुत-से इगितों का इतना सूक्ष्म ज्ञान होना चाहिए कि वह अभिनेता की एक-एक अंगुली के घुमाव का सकेत ग्रहण कर सके। उसे 'रसदास्त्र' के नियमों का बहुत अच्छा ज्ञान होना चाहिए। अभिनेताओं को विविध प्रकार के अभिनय समझाने के वहाने 'नाट्यशास्त्र' का रचयिता अपने लक्ष्यभूत श्रोताओं को कितनी ही धाते बता जाता है। पन्द्रहवें अध्याय में दो रूढ़ियों की चर्चा है: एक नाट्यधर्मी, दूसरी लोकधर्मी या लौकिकी (15-69)। लोकधर्मी, लोक का शुद्ध और स्वाभाविक अनुकरण है। इसमें विभिन्न भावों का सकेत करनेवाली आंगिक अभिनय-भंगिमाओं का समावेश नहीं किया जाता ('अगलीला विवर्जितम्')। परन्तु अत्यन्त साकेतिक वाक्य और क्रियाएँ, लीलागहार, नाट्योक्त रूढ़ियाँ—जैसे जनान्तिक, स्वगत, आकाशभाषित आदि; धौल, यान, विमान, ढाल, तलवार आदि के सकेत देनेवाली रूढ़ियाँ—तथा अमूर्त भावों का सकेत करनेवाले अभिनय नाट्यधर्मी है। लोक का जो सुख-दुःख-क्रियात्मक आंगिक अभिनय है वह भी नाट्यधर्मी है। मक्षेप में रंगमंच पर किये जानेवाले वे सकेतमूलक आंगिक अभिनय नाट्यधर्मी है जो सीधे अनुकरण के विषय नहीं है।

संस्कृत-नाटको में 'अभिरूपभूषिष्ठा' और 'भुणगाहिणी' कहकर दर्शक-मण्डली का जो परिचय दिया गया है, वह दर्शकों में इन्हीं नाट्यधर्मी गूढ़ अभिप्रायों को समझने की योग्यता को लक्ष्य करके। ये दर्शक शिक्षित होते थे तब तो निस्सन्देह अभिनय की सभी बारीकियों को समझ सकते थे, परन्तु जो पढ़े-लिखे नहीं होते थे वे भी इन रूढ़ियों को आसानी से समझ लेते थे। भारतवर्ष की यह विशेषता रही है कि ऊँची-से-ऊँची चिन्तन-धारा अपने सहज रूप में सामाजिक जीवन में बद्धमूल हो जाया करती थी। शास्त्रीय विचार और तर्क-शैली तो सीमित क्षेत्रों में ही प्रचलित होती थी, किन्तु मूल सिद्धान्त साधारण जनता में भी ज्ञात होते थे। यही कारण है कि भारतवर्ष में निरक्षर व्यक्ति भी ऊँचे तत्त्व-ज्ञान की बात आसानी से

गमल लेना था। मध्यकाल के निरक्षर गल्लों ने नृत्य-ज्ञान की जो बातें कही हैं, उन्हें देगकर आधुनिक शिक्षित व्यक्ति भी चकित हो जाता है। ऐसा जान पड़ता है कि जिन दिनों 'नाट्यशास्त्र' की रचना हुई थी, उन दिनों नाट्यधर्मी रुढ़ियों साधारण दर्शकों को भी ज्ञान थी। आजकल जिसे 'क्रिटिकल जाडिगिंग' कहते हैं वही 'नाट्यशास्त्र' का लक्ष्यभूत श्रोता है। 27वें अध्याय में 'नाट्यशास्त्र' में स्पष्ट कहा गया है कि नाटक का लक्ष्यभूत श्रोता कैसा होना चाहिए। उसकी सभी इन्द्रियां दुर्गरत होनी चाहिए, जो व्यक्ति शोकायह दृश्य को देखकर शोकान्भि-भूत न हो सके और आनन्दजनक दृश्य को देखकर उत्सहित न हो सके, जो इतना संवेदनशील न हो कि दैन्यभाव के प्रदर्शन के समय दीनत्व का अनुभव कर सके, जो 'नाट्यशास्त्र' प्रेक्षक को मर्यादा नहीं देना चाहता। उसे देश-भाषा के विधान का ज्ञान होना चाहिए, कला और शिल्प का विचक्षण होना चाहिए, अभिनय की वागीकियों का ज्ञान होना चाहिए, रस और भाव का समस्तदार होना चाहिए, शब्द-शास्त्र और छन्द-शास्त्र के विधानों में परिचित होना चाहिए, समस्त मास्त्रों का ज्ञाता होना चाहिए। 'नाट्यशास्त्र' यह मानता है कि सर्वमें सभी गुण हों, यह सम्भव नहीं है। यद्यपि, सामाजिक स्थिति और शास्त्र-ज्ञान का कम-बेशी होना स्वाभाविक है। फिर भी इसमें अधिक-से-अधिक गुणों का समावेश होना चाहिए। जबान आदमी शृंगार-रस की बातें देना चाहता है, यूद्ध लोग धर्मस्थान और पुराणों का अभिनय देखने में रस पाते हैं। 'नाट्यशास्त्र' इस खवि-भेद को स्वीकार करता है। फिर भी वह आशा करता है कि प्रेक्षक इतना सद्बुद्ध होगा कि अभिनय के अनुकूल अपने को रसग्राही बना सकेगा।

6 नाट्य-प्रयोग का प्रमाण लोक-जीवन है

यद्यपि 'नाट्यशास्त्र' नाट्यधर्मी रुढ़ियों का विशाल संग्रह-ग्रन्थ है, तो भी वह मानता है कि नाटक की वास्तविक प्रेरणा-भूमि और वास्तविक कसौटी भी लोक-चित्त ही है। परवर्ती-काल के अलंकार-शास्त्रियों ने इन तथ्यों को भुला दिया, परन्तु भरत मुनि ने इस तथ्य पर बड़ा जोर दिया था। छवीसवें अध्याय में उन्होंने विस्तारपूर्वक अभिनय-विधियों का निर्देश किया है। परन्तु साथ ही यह भी बता दिया गया है कि दुनिया यही नहीं समाप्त हो जाती। इस स्थावर जंगम बराबर सृष्टि का कोई भी शास्त्र कहाँ तक हिसाब बता सकता है ! लोक में न जाने कितनी प्रकार की प्रकृतियाँ हैं। नाटक चाहे वेद या अध्यात्म से उत्पन्न हो तो भी वह तभी सिद्ध होता है जब वह लोक-सिद्ध हो; क्योंकि नाट्य लोक-स्वभाव से उत्पन्न होता है। इसीलिए नाट्य-प्रयोग में लोक ही सबसे बड़ा प्रमाण है :

वेदाध्यात्मोपपन्नं तु शब्दछन्दः समन्वितम्।

लोकसिद्धं भवेत् सिद्धं नाट्यं लोकस्वभावजम्।

तस्मात् नाट्यप्रयोगे तु प्रमाणं लोक इष्यते। (26-113)

उन्होंने यहाँ तक कहा है कि जो शास्त्र, जो धर्म, जो शिल्प और जो क्रियाएँ

लोकधर्मप्रवृत्त हैं, वे ही नाट्य कही जाती है ।

मानि शास्त्राणि ये धर्मा यानि शिल्पानी याः क्रिया ।

लोकधर्मप्रवृत्तानि तानि नाट्य प्रकीर्तितम् ॥

इसलिए लोक-प्रवृत्ति नाटक की सफलता की मुख्य कसौटी है । फिर भी अभिनेता को उन वारीक विधियों का ज्ञान होना चाहिए, जिनके द्वारा वह सहृदय श्रोता के चित्त में आसानी से विभिन्न शीलो और प्रकृति की अनुमूर्ति करा सके । इसलिए जहाँ तक अभिनेता का प्रश्न है, उसे 'प्रयोगज्ञ' अवश्य होना चाहिए । वाचिक, नेपथ्य-सम्बन्धी और आंगिक जितने भी अभिनय शास्त्र में बताये गये हैं वे अभिनेता को प्रयोगज्ञ बनाने की दृष्टि में, क्योंकि जो अच्छा प्रयोग नहीं जानता वह सिद्धि भी नहीं प्राप्त कर सकता । शास्त्रकार ने कहा है ।

गयास्त्वभिनयाह्येतेवाह्नेनेपथ्यागसश्रयाः ।

प्रयोगे येन कर्तव्या नाटके सिद्धिमिच्छता ॥ (26-122)

कभी-कभी अभिनेताओं में अपने-अपने अभिनय-कौशल की उत्कृष्टता के सम्बन्ध में कलह उपस्थित हो जाता था । साधारणतः ये विवाद दो श्रेणियों के होते थे—शास्त्रीय और लौकिक । शास्त्रीय विवाद का एक सरल उदाहरण कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' में है । इसमें रस, भाव, अभिनय, मंगिमा, मुद्राएँ आदि विचारणीय होती थी । कुछ दूसरे विवाद ऐसे होते थे जिनमें लोक-जीवन की चेष्टाओं के उपस्थान पर मतभेद हुआ करता था । ऐसे अवसरों पर 'नाट्यशास्त्र' प्राश्निक (असंसर) नियुक्त करने का विधान करता है । प्राश्निक के लक्षण 'नाट्य-शास्त्र' में दिये हुए हैं । यदि वैदिक क्रिया-कलाप-विषयक कोई विवाद होता था तो

पाठ-विस्तार के मामले में वैयाकरण, राजकीय आचरण के विषय में हो तो राजा स्वयं निर्णायक होता था । राजकीय विभव या राजकीय अन्तःपुर का आचरण या नाटकीय सौष्ठव का मामला होता था तो राजकीय दरबार के अच्छे वक्ता बुलाये जाते थे । प्रणाम की मंगिमा, आकृति और उसकी चेष्टाएँ, वस्त्र और आचरण की योजना तथा नेपथ्य-रचना के प्रसंग में चित्रकारों को निर्णायक बनाया जाता था, और स्त्री-पुरुष के परस्पर-आकर्षणवाले मामलों में गणिताएँ उत्तम निर्णायक समझी जाती थी । मृत्यु के आचरण के विषय में विवाद उत्पन्न हुआ तो राजा के भृत्य प्राश्निक होते थे (27-63-67) । अवश्य ही जब शास्त्रीय विवाद उपस्थित हो जाता था तो शास्त्र के जानकारों की नियुक्ति होती थी । इस प्रकार 'नाट्य-शास्त्र' ने स्पष्ट रूप से निर्देश किया है कि लोकधर्मों विधियों की कसौटी लोक-जीवन ही है ।

7. शास्त्र के विभिन्न अंग

जैसा कि ऊपर बताया गया है कि नाट्य-वेद में दो वस्तुएँ हैं : विधि और शास्त्र ।

येणु दोनों ही मे निरुलते हैं। जातोय नार प्ररार के है तन, अवनद्व, घन और सुगिर। इनमे तारबाले बाजे तन है, मृदगादि अवनद्व है, ताल देनेवाले घन है और वंसी सुगिर (छिद्रगुक्त) हैं। गान पांच प्ररार के होते है प्रवेश, आक्षेप, निष्काप्य, प्रासादिक और ध्रुवावेग। रगमन तीन प्ररार के होते है - चतुरस्त, विकृष्ट और मिथ। संक्षेप मे यही शास्त्र के विषय है।

‘एवमेपोरूपसूत्रार्थो व्यादिस्ये नाट्यसग्रहः’

इन्ही 11 विषयो के विस्तृत विवेचन को नाट्य-वेद का शास्त्र-अंग कहा गया है। यह विधि मे भिन्न है। इनके अनेक भेदोपभेदों का ज्ञान कराया गया है और सुक्तिपूर्वक बताया गया है कि इनका प्रयोग कब, क्यों और कैसे किया जाना चाहिए। विधि अवश्य करणीय है। उगमे तर्क नहीं किया जा सकता। किन्तु शास्त्र तर्क और ऊहपोह से युक्त है। उसमे शंका और समाधान के लिए स्थान है और बौद्धिक विवेचन को गुंजाइश है।

8. वर्तमान ‘नाट्यशास्त्र’

‘नाट्यशास्त्र’ के कई संस्करण प्रकाशित हुए। ‘हाल’ ने 1965 ई. मे अपने सम्पादित ‘दशरूपक’ के परिशिष्ट मे ‘नाट्यशास्त्र’ के 18वें, 20वें और 34वें अध्याय का प्रकाशन कराया था। पी. रेगनाड ने भी ‘नाट्यशास्त्र’ के 14वें और 15वें अध्याय और 1884 ई. मे ‘रेटोरिके संस्कृते’ मे 6वें और 7वें अध्याय का प्रकाशन कराया। निर्णयसागर प्रेस से ‘काव्यमान्वा सिरीज’ मे पूरा ‘नाट्यशास्त्र’ प्रकाशित हुआ और फिर उसके कुछ दिन बाद 1939 ई. में काशी में पं. बटुकनाथ शर्मा और पं. बलदेव उपाध्याय ने ‘काशी संस्कृत सिरीज’ (जो प्रायः ‘चौलम्बा संस्कृत सिरीज’ के नाम से प्रसिद्ध है) मे नाट्यशास्त्र का एक दूसरा संस्करण प्रकाशित कराया। सन् 1926 ई. में श्री रामकृष्ण कवि ने अभिनवगुप्त की महत्त्वपूर्ण टीका ‘अभिनव-भारती’ के साथ ‘नाट्यशास्त्र’ के प्रथम सात अध्यायों का सम्पादन करके ‘गायकवाड़ ओरियंटल सिरीज’ मे प्रकाशित कराया। 8वें से 18वें तक के अध्यायों की दूसरी जिल्द 1934 ई. मे प्रकाशित हुई और तीसरी जिल्द भी अब प्रकाशित हो गयी है। श्री रामकृष्ण कवि ने नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों का तुलनात्मक विवरण अपनी पुस्तक की भूमिका में दिया है। उस भूमिका में और महामहोपाध्याय डा. पी. वी. काने ने अपने ‘हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोयटिक्स’ में विस्तारपूर्वक इन संस्करणों मे पाये जानेवाले विभिन्न रूपों और पाठ-भेदों की चर्चा की है। उससे लगता है कि नाट्यशास्त्र के पाये जानेवाले विभिन्न रूपों मे बहुत अन्तर है।

वर्तमान ‘नाट्यशास्त्र’ से यह स्पष्ट है कि नाट्यशास्त्र की परम्परा बहुत पुरानी है : 6ठे, 7वें तथा अन्य अध्यायों मे भी लम्बे-लम्बे गद्यांश आये हैं, जो निरुक्त और महाभाष्य की शैली मे लिखे गये हैं। कम-से-कम 15 श्लोक और 16 आर्याएँ आनुवंशिक अर्थात् वंशानुक्रम मे प्राप्त बतायी गयी हैं। कुछ मूलानुवद

गोचरे अर्थात् नभःपूरंय गोचरि सिंहास्यूरुं व स्यात् मदी है । एते अर्थात् मे
पूरंय-गोचर के मूल होने के बाद मुनिजो के गोचर प्रज्ञा का उद्भवे है :

1. रग क्या है, और ग-र का स्वरण क्या है ?
2. भाव क्या है और वे विषय सङ्ग को भाविन स्वरण है ?
3. मयद विने स्वरण है ?
4. कारिका क्या है ?
5. निरुक्ति विषय रहने है ?

भरत मुनि ने उत्तर में बताया, 'भूति आन और गित्य अन्त है, दर्शित
नाट्य का कोई अन्त नहीं है । निरुक्ति मध्ये में मूलात्मा में नाट्य का रगभासादि
समूह में आप गोचो को जगज्ज्ञा ।' उन्होंने बताया कि मूल और भाष्य में जो अर्थ
विस्तारपूर्वक पढ़े गये हैं उनका मध्ये में निरूपण मयद कहलाता है और मयूर
'नाट्यशास्त्र' का समूह उन्होंने गुरु श्लोक में बताया । यह श्लोक है :

रगाभावाद्भिन्नया धर्मीभूतिप्रवृत्तयः ।

मितिः स्वरास्तयातोयं गानं रग च मयद ॥

अर्थात् 'नाट्यशास्त्र' के संशोध में इनमें प्रय है :

1. रग, 2. भाव, 3. अभिनय, 4. धर्मी, 5. भूति, 6. प्रवृत्ति, 7. मिति,
8. स्वर, 9. आतोय, 10. गान, और 11. रग ।

इस मयदश्लोक में भरत मुनि ने 'नाट्यशास्त्र' के 11 अंगों का निर्देश किया
है । प्रारम्भ में इनका मध्ये में विवरण दिया है और बाद में सिंहास्यूरुं व्याख्या
की है । यस्तुतः इन 11 विषयों का विवेचन ही शास्त्र है । स्पष्ट जान पड़ता है कि
इन श्लोकों के लिखे जाने के पूर्व इन विषयों पर मूल, कारिका और भाष्य लिखे जा
चुके थे और इन मयदों की निरुक्ति भी बतानी जा चुकी थी । एते, गानों और आठों
अध्याय में मूल भी हैं और कारिकाएँ भी हैं, प्रत्येक शब्द की निरुक्ति भी बतायी
गयी है । गद्य में इन विषयों की जो व्याख्या की गयी है, वह बहुत-कुछ भाष्य की

चर्चा कर दी है । उन्होंने बताया है कि शृंगार, हास्य आदि आठ रस हैं, रति-हास
आदि आठ स्थायी भाव हैं, इनके अतिरिक्त स्वेद, स्तम्भ आदि आठ सात्त्विक भाव
हैं । इस प्रकार कुल मिलाकर भावों की संख्या 49 है । काव्य-रसिकों के निरुद्ध ये
भाव काफी परिचित हैं, अतएव हम उनका नाम नहीं गिना रहे हैं । आगे बताया
गया है कि अभिनय चार प्रकार के होते हैं : 1. आगिक, 2. वाचिक, 3. आहार्य,
और 4. सात्त्विक । धर्मी दो हैं : 1. लोकधर्मी, 2. नाट्य-धर्मी । जिन वृत्तियों में
नाट्य प्रतिष्ठित होता है वे चार हैं : भारती, सत्वती, कंशिकी और आरभटी ।
प्रवृत्तियाँ पाँच हैं : अवन्ती, दाक्षिणात्या, मागधी, पाचासी और मध्यमा । सिद्धियाँ
दो प्रकार की हैं : दैविकी और मानुषी । पड़भ प्रभृति सात स्वर हैं जो मुख और

वेणु दोनों ही में निरुल्लते हैं। आनोच नार प्रकाश के हैं तत, जवनद, घन और मुणिर। इनमें तारवाते बाजे तत हैं, मृदगादि जवनद हैं, ताल देनेवाले घन हैं और पंगी मुणिर (छिद्रमुक्त) हैं। गान पाँच प्रकार के होते हैं प्रवेण, आखेण, निष्काप्य, प्रागारिक और ध्रुवावेण। रचमन तीन प्रकार के होते हैं चतुरस्र, विकृष्ट और मिथ। संक्षेप में यही शास्त्र के विषय हैं।

‘एवमेपोऽल्पमूत्रार्थो ध्यादिस्ये नाट्यसंग्रह’

इन्हीं 11 विषयों के विस्तृत विवेचन को नाट्य-वेद का शास्त्र-अंग कहा गया है। यह विधि से भिन्न है। इनके अनेक भेदोपभेदों का ज्ञान कराया गया है और युक्तिपूर्वक बताया गया है कि इनका प्रयोग कब, क्यों और कैसे किया जाना चाहिए। विधि अवश्य करणीय है। उसमें तर्क नहीं किया जा सकता। किन्तु शास्त्र तर्क और ऊहापोह से युक्त है। उसमें शका और समाधान के लिए स्थान है और बौद्धिक विवेचन की गुंजाइश है।

8. वर्तमान ‘नाट्यशास्त्र’

‘नाट्यशास्त्र’ के कई संस्करण प्रकाशित हुए। ‘हाल’ ने 1965 ई. में अपने सम्पादित ‘दशरूपक’ के परिशिष्ट में ‘नाट्यशास्त्र’ के 18वें, 20वें और 34वें अध्याय का प्रकाशन कराया था। पी. रेगनाड ने भी ‘नाट्यशास्त्र’ के 14वें और 15वें अध्याय और 1884 ई. में ‘रेटोरिके संस्कृते’ में 6वें और 7वें अध्याय का प्रकाशन कराया। निर्णयसागर प्रेस से ‘काव्यमाला सिरीज’ में पूरा ‘नाट्यशास्त्र’ प्रकाशित हुआ और फिर उसके कुछ दिन बाद 1939 ई. में काशी में प. बटुकनाथ शर्मा और पं. बलदेव उपाध्याय ने ‘काशी संस्कृत सिरीज’ (जो प्रायः ‘चौलम्बा संस्कृत सिरीज’ के नाम से प्रसिद्ध है) में नाट्यशास्त्र का एक दूसरा संस्करण प्रकाशित कराया। सन् 1926 ई. में श्री रामकृष्ण कवि ने अभिनवगुप्त की महत्त्वपूर्ण टीका ‘अभिनव-भारती’ के साथ ‘नाट्यशास्त्र’ के प्रथम सात अध्यायों का सम्पादन करके ‘गायकवाड़ ओरियंटल सिरीज’ में प्रकाशित कराया। 8वें से 18वें तक के अध्यायों की दूसरी जिल्द 1934 ई. में प्रकाशित हुई और तीसरी जिल्द भी अब प्रकाशित हो गयी है। श्री रामकृष्ण कवि ने नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों का तुलनात्मक विवरण अपनी पुस्तक की भूमिका में दिया है। उस भूमिका में और महामहोपाध्याय डा. पी. बी. काने ने अपने ‘हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोयटिक्स’ में विस्तारपूर्वक इन संस्करणों में पाये जानेवाले विभिन्न रूपों और पाठ-भेदों की चर्चा की है। उससे लगता है कि नाट्यशास्त्र के पाये जानेवाले विभिन्न रूपों में बहुत अन्तर है।

वर्तमान ‘नाट्यशास्त्र’ से यह स्पष्ट है कि नाट्यशास्त्र की परम्परा बहुत पुरानी है : 6ठें, 7वें तथा अन्य अध्यायों में भी लम्बे-लम्बे गद्यांश आये हैं, जो निरुक्त और महाभाष्य की शैली में लिखे गये हैं। कम-से-कम 15 श्लोक और 16 आर्याएँ आनुवंशिक अर्थात् वंशानुक्रम से प्राप्त बतायी गयी हैं। कुछ सूत्रानुबद्ध

आर्पाएँ हैं, जो श्लोकरूप में लिखे हुए मूत्रों की व्याख्या है। इन्हें सूत्रानुवद या सूत्रानुविद्ध आर्पा कहा गया है। लगभग सौ पद्य ऐसे हैं जिन्हें 'अत्र श्लोकाः' या 'अत्रार्पा' कहकर उद्धृत किया गया है और जिनके बारे में अभिनवगुप्त ने कहा है कि ये प्राचीन आचार्यों के कहे हुए श्लोक हैं।¹ इससे महज ही अनुमान किया जा सकता है कि वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' में पूर्व-परम्परा के अनेक तत्त्व मिलते हैं। नाट्यशास्त्र में कुछ अज्ञ निश्चय ही बहुत पुराना है। उपलब्ध नाट्यशास्त्र का लेखक स्वीकार करता है कि वह परम्परागत मूत्रों का हवाला दे रहा है, जबकि आरम्भिक अध्यायो में यह भी कहता है कि यह सबसे पहला प्रयास है। पाणिनि ने अपनी 'अष्टाध्यायी' में कृशाश्व और शिलालि नाम के दो मूत्र-कर्त्ताओं का उल्लेख किया है। यह आश्चर्य की बात है कि वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' में मानो प्रयत्नपूर्वक इन दो आचार्यों का नाम छोड़ दिया गया है। सम्भवतः वर्तमान रूप के लेखक या सम्पादक को इस शास्त्र की सर्वप्रथमता सिद्ध करने के लिए यह आवश्यक लगा हो। ('भाव-प्रकाशन' में वासुकि नाम के एक प्राचीन आचार्य का यह मत उद्धृत किया गया है कि इन्होंने भी भावों से उसका उत्पन्न—रससम्भवः—होना बताया है और प्रमाण-स्वरूप 'नाट्यशास्त्र' का एक श्लोक उद्धृत किया है,² जो वर्तमान 'नाट्य-शास्त्र' में 'भवन्ति चात्रश्लोकाः' कहकर उद्धृत किया है।) अनुमान किया जा सकता है कि किसी वासुकि नाम के आचार्य की किसी कृति से वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' का लेखक परिचित अवश्य था, परन्तु उनका नाम देना कारणवश उचित नहीं समझा। पाणिनि ने जिन दो आचार्यों का उल्लेख किया है उनकी कुछ बातें भी इन परम्परा-प्राप्त कारिकाओं या मूत्रों में आयी हैं या नहीं, यह कहना कठिन है। नन्दिकेश्वर, तण्डु (यह भी अभिनवगुप्त के मत से नन्दिकेश्वर का ही दूसरा नाम है), कोहल आदि आचार्यों का नाम लेकर उल्लेख है और 'ग्रन्थर्ववेद' नामक शास्त्र की भी चर्चा है। इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' का लेखक ऐसे लोगों का नामतः उल्लेख करने में नहीं हिचकता, जिनकी प्रसिद्धि देवकोटि के लेखकों में है, परन्तु मनुष्य-कोटि के लेखकों का वह जान-बूझकर नाम नहीं लेना चाहता। उद्देश्य है, शास्त्र की सर्वप्रथमता खण्डित न होने देना। कोहल को मनुष्य-कोटि का आचार्य माना गया है, इसलिए भविष्यवाणी के रूप में³ इनका उल्लेख किया गया है और प्रथम अध्याय में इन्हें भरत के पुत्रों में गिनाया गया है।

ऐसा जान पड़ता है कि 'नाट्यशास्त्र' का कुछ अज्ञ काफी पुराना है। महा-महोपाध्याय डॉ. पी. वी. काने का अनुमान है कि वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' का छठा और सातवाँ अध्याय (रसभाव-विवेचन), 8वें से 14वें तक के अध्याय (जिनमें अभिनय का विस्तार विवेचन है) तथा 17वें से 35वें तक के अध्याय किसी एक समय

1. 'अभिनव भारती', 1, 6, पृ. 328

2. भा. प्र., पृ. 36-37

3. यही पृ. 36-65

ग्रथित हुए थे। छठे और सातवें अध्याय के गद्य-अंश और आर्याएँ सन् ईसवी के दो सौ वर्ष पूर्व लिखी जा चुकी थी। वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' को जब अन्तिम रूप दिया गया तब ये जोड़ी गयी¹। आगे चलकर उन्होंने बताया है कि सन् ईसवी की तीसरी या चौथी शताब्दी में 'नाट्यशास्त्र' को नये सिरे से सजाया गया और उसमें मूत्र-भाष्य शैली के गद्य, पुरानी आर्याएँ तथा श्लोक और जोड़े गये और नवीन रूप देनेवाले सम्पादक ने भी कुछ व्याख्यात्मक कारिकाएँ लिखकर जोड़ी²। डॉ. काने ने इसके पक्ष में अनेक प्रमाण दिये हैं जिनसे स्वीकार करने में किसी को आपत्ति नहीं होगी।

ऊपर की विवेचनाओं से यह भी स्पष्ट है कि भारत के 'नाट्यशास्त्र' का वर्तमान रूप अनेक परम्परा-प्राप्त शास्त्रों का समन्वित रूप है और कुछ परिवर्तन भी हैं। इसका अन्तिम सम्पादन कब हुआ था यह कहना कठिन ही है, परन्तु सन् ईसवी की तीसरी शताब्दी तक उसने यह रूप अवश्य ही ले लिया होगा; क्योंकि कालिदास-जैसे नाटककार को इस शास्त्र का जो रूप प्राप्त था वह बहुत-कुछ इसी प्रकार का था। इस बात के लिए विद्वानों ने प्रमाण दिये हैं।

9. 'नाट्यशास्त्र' के लक्ष्यीभूत पाठक

वर्तमान 'नाट्यशास्त्र' मूलतः तीन प्रकार के पाठकों को ध्यान में रखकर लिखा गया है। प्रथम और मुख्य लक्ष्य तो अभिनेताओं की शिक्षा देने का है। इन लोगों को 'नाट्यशास्त्र' भारत-पुत्र कहता है। 'नाट्यशास्त्र' का यह भी प्रयत्न है कि अभिनेताओं को सामाजिक दृष्टि में ऊँची मान्यता प्राप्त हो। दूसरे लक्ष्यीभूत श्रोता, प्रेक्षक या सामाजिक है। भारतीय 'नाट्यशास्त्र' प्रेक्षकों में अनेक गुणों की आशा रखता है। संस्कृत-नाटको और शास्त्रीय संगीत और अभिनय के द्रष्टा को कैसा होना चाहिए, इस विषय में 'नाट्यशास्त्र' ने स्पष्ट रूप में कहा है (27-51 और आगे) कि उसकी सभी इन्द्रिय दुर्बल होनी चाहिए; ऊहापोह में उसे पटु होना चाहिए (अर्थात् जिसे आजकल 'क्रिटिकल आडिंस' कहते हैं, वैसा होना चाहिए), दोष का जानकार और रागी होना चाहिए। जो व्यक्ति शोक से शोणान्वित न हो सके और आनन्दजनक दृश्य देखकर आनन्दित न हो सके, अर्थात् जो सवेदनशील न हो, उसे 'नाट्यशास्त्र' प्रेक्षक या दर्शक का पद नहीं देना चाहता। इस उद्देश्य की सिद्धि के लिए 'नाट्यशास्त्र' अनेक प्रकार की नाट्य-रूढ़ियों का विवेचन करता है और ऐंम इंगित बताता है जिसमें दर्शक रंगमंच पर अभिनय करनेवाले व्यक्तियों के आकार, इंगित-चेष्टा और भाषा द्वारा बहुत-कुछ अनायास ही समझ ले। 'नाट्यशास्त्र' में ऐंगी नाट्य-रूढ़ियों का विस्तारपूर्वक संग्रह किया गया है जो दर्शकों की रसानुभूति में सहायता पहुँचा सकती हैं। जैसा कि ऊपर

बनाया गया है। अभिनानुष्ठा भावाधिक को नाट्य-विद्या या उपयुक्त मान नहीं मानते। पर यह बात संगत नहीं मान गइती। नौगरा लक्ष्यभूत श्रोता कवि या नाटककार है। नाट्यकार नाटकों के निबन्धन को विधियाँ बनाता है और कथा के विभिन्न अवयवों और अभिनय को विभिन्न चेष्टाओं के संयोग से चरित्र और घटना-प्रवाह के परस्पर आपात प्रवापात द्वारा विरुद्ध होनेवाले नाटकीय रसानुभूति के सूक्ष्म भोजनों का परिचय करवाता है। यह ज्ञासा करना है कि कवि या नाटककार उन सूक्ष्म कोशलों का अच्छा आनन्द होना और कथा का ऐसा

का संक्षेपीकरण द्वारा और अभिनेता तथा पाठक को अपेक्षा कवि या नाटककार को ही ध्यान में रखाकर छोटे-छोटे ग्रन्थों की रचना की गयी है। 'दशरूपक' ऐसा ही ग्रन्थ है। उगता मुन्य उद्देश्य नाटककारों को नाट्य-निबन्धन की विधि बताना है। अभिनेता उसी दृष्टि में बहुत कम है और महदय प्रेक्षक बहुत गौण रूप से है। आगे इसी संक्षेपीकरण की प्रवृत्ति पर विचार किया जायेगा।

10. परवर्ती नाट्य-ग्रन्थ

फई परवर्ती आचार्यों ने 'नाट्यशास्त्र' की टीका या भाष्य लिखे थे। इनमें अभिनव-गुप्त की 'अभिनव-भारती' प्रसिद्ध है। यह ग्रन्थ अब प्रकाशित हो चुका है। कीर्तिधर, नाम्यदेव, उद्भट, जगुक आदि की टीकाओं की चर्चा तो मिल जाती है, पर वे अभी तक उपलब्ध नहीं हुए हैं।

'नाट्यशास्त्र' (चौलम्भा संस्करण) के बीसवें अध्याय में दशरूप-विधान, इन तीसवें में सन्धियों और उनके अंगों तथा चौदहवें अध्याय में वृत्तियों का विस्तार-पूर्वक उल्लेख है। इन अध्यायों से सामग्री लेकर कई आचार्यों ने ग्रन्थ लिखे थे। इनमें सचो अधिक प्रसिद्ध है, धनजय का 'दशरूपक', जिस पर उनके भाई धनिक की व्याख्या (वृत्ति) है। ये दोनों आचार्य भाई थे और सन् ईसवी की दशवीं शताब्दी के अन्त में हुए थे। इनके अतिरिक्त रामर नन्दी का 'नाटक लक्षण रत्न-कोश' (11वीं शताब्दी), रामचन्द्र और गुणचन्द्र का 'नाट्यदर्पण' (12वीं शताब्दी का अन्त्य भाग), सारदातनय का 'भाव-प्रकाशन' (13वीं शती), सिंगभूपाल की 'नाटक-परिभाषा' (14वीं शताब्दी), रूप गोस्वामी की 'नाटक-चन्द्रिका' (15-16वीं शताब्दी), सुन्दर मित्र का 'नाट्य प्रदीप' (17वीं शताब्दी) आदि ग्रन्थ हैं। इन सबका आधार भरत मुनि का 'नाट्यशास्त्र' ही है। भोजराज (11वीं शताब्दी) ने 'शृंगारप्रकाश' और 'सरस्वती कण्ठाभरण' में अन्य काव्यांगों के साथ नाटक का भी विवेचन किया है। हेमचन्द्राचार्य के 'काव्यानुशासन' में भी कुछ नाटकों की विवेचना है। विद्यानाथ के 'प्रतापखट्ट यशोभूषण' और विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' में काव्य के अन्य अंगों के विवेचन के साथ नाट्य-विवेचन है। अन्तिम ग्रन्थ अधिक सद्ध है!

इन नये ग्रन्थों का मुख्य उद्देश्य कवि को नाटक लिखने की विधि बताना है। इनमें कथावस्तु, नायक-नायिका, रस-विचार, रूपक-लक्षण आदि का विस्तार है। यद्यपि इन सबका मूल भरत का 'नाट्यशास्त्र' ही है, तथापि इनमें परस्पर मतभेद भी कम नहीं है। इनमें सबसे अधिक प्रसिद्ध है 'दशरूपक'।

11. 'दशरूपक'

'दशरूपक' के लेखक विष्णु-पुत्र धनञ्जय है जो मुञ्जराज (974-995 ई.) के समकालीन थे। भरत के 'नाट्यशास्त्र' की अस्ति विस्तीर्ण समझकर उन्होंने इस ग्रन्थ में नाट्य-शास्त्रीय उपयोगी बातों को संक्षिप्त करके कारिकाओं में यह ग्रन्थ लिखा। कुछ अपवादों को छोड़ दिया जाये तो अधिकांश कारिकाएँ अनुष्टुप छन्दों में लिखी गयी हैं। संक्षेप में लिखने के कारण ये कारिकाएँ दुर्लभ भी हो गयी थी। इसीलिए उनके भाई धनिक ने कारिकाओं का अर्थ स्पष्ट करने के उद्देश्य से इस ग्रन्थ पर 'अवलोक' नामक वृत्ति लिखी। यह वृत्ति न होती तो धनञ्जय की कारिकाओं का समझना कठिन होता। इसलिए पूरा ग्रन्थ वृत्ति-सहित कारिकाओं को ही समझना चाहिए। धनञ्जय और धनिक दोनों का ही महत्त्व है।

भरत मुनि के 'नाट्यशास्त्र' के बीसवें अध्याय को 'दशरूप-विकल्पन' (20.1) या 'दशरूप-विधान' कहा गया है। इसी आधार पर धनञ्जय ने अपने ग्रन्थ का नाम 'दशरूपक' दिया है। 'नाट्यशास्त्र' में निम्नांकित दस रूपों का विधान है - नाटक, प्रकरण, अंक (उत्सृष्टिकाक), व्यस्योग, भाण, समवकार, वीथी, प्रहसन, ङिम और ईशाम्बु। एक ग्यारहवें रूपक 'नाटिका' की वर्धा भी भरत के 'नाट्यशास्त्र' और 'दशरूपक' में आयी है। परन्तु उसे स्वतन्त्र रूपक नहीं माना गया है। भरत ने नाटिका को नाटक और प्रकरण में अन्तर्भुक्त कर दिया है (20.64)। परवर्ती आचार्यों में रामचन्द्र और गुणचन्द्र ने अपने 'नाट्य-दर्पण' में नाटिका और प्रकरणिका को दो स्वतन्त्र रूपक मानकर रूपों की संख्या 12 कर दी है तथा विश्वनाथ ने नाटिका और प्रकरणी को उपरूपक मानकर रूपों की संख्या दस ही मानी है। धनञ्जय ने भरत का अनुसरण करते हुए नाटिका का उल्लेख तो कर दिया है, पर उसे स्वतन्त्र रूपक नहीं माना। रूपों के भेदक तत्त्व हैं कथा-वस्तु, नायक और रस। नाटिका में ये तीनों नाटक और प्रकरण में भिन्न नहीं हैं, इसलिए भरत मुनि ने 'नाट्यशास्त्र' (20, 62-64) में इसे नाटक और प्रकरण के भाषों पर जायित कर दिया था। धनञ्जय ने उन्नीस का अनुसरण किया है। इस प्रकार रूपों की संख्या दस बनाये रखकर वे मंगलाचरण में विष्णु के दश (अवतार) रूपों के साथ समानता बताकर श्लेष करने का अवसर भी पा गये हैं।

12. रूपों के भेदक तत्त्व

जैसा कि ऊपर बताया गया है, धनञ्जय ने कथावस्तु, नायक और रस को रूपों का भेदक तत्त्व माना है। उन्होंने अपने ग्रन्थ की चार प्रकाशों में विभक्त किया है।

इनमें से प्रथम में कथावस्तु का विवेचन है, दूसरे में नायक, तीसरे में पुरुष और भाग्यी आदि वृत्तियों और चौथे में रस का विवेचन किया गया है।

यदि वस्तु, नेता और रस की दृष्टि में रूपकों के भेद की कल्पना की जाय तो स्पष्ट हो वहत्तर मोटे भेद स्वीकार करने पड़ेंगे; क्योंकि घनञ्जय के मत से कथावस्तु तीन प्रकार की होती है : (1) प्रख्यात (इतिहास-गृहीत), (2) उत्पाद्य (कल्पित), और (3) मिश्र। नेता या नायक भी तीन प्रकार के होते हैं : (1) उत्तम, (2) मध्यम, और (3) नीच। स्वभाव से ये भी चार प्रकार के कहे जायें हैं : (1) उदात्त, (2) उज्ज्वल, (3) तलित, और (4) प्रक्षालित। पर तीन भेद—उत्तम, मध्यम, नीच—प्राथमिक हैं। रस आठ हैं : शृंगार, वीर, करुण, बीभत्स, रौद्र, हास्य, अद्भुत और भयानक। घनञ्जय मान्य रस को नाटक में नहीं स्वीकार करते। इस प्रकार वस्तु, नायक और रस-भेद से $3 \times 3 \times 8 = 72$ भेद हो जाते हैं। परन्तु भरत व्यावहारिक नाट्य-प्रयोग के विवेचक थे। उन्होंने उन्ही दस रूपकों की विवेचना की है जो उनके समय में प्रचलित थे। और किमी ने भी इस प्रकार रूपक का विभाजन नहीं किया।

13 विभिन्न रूपकों की कथावस्तु

कोई भी रूपक हो, उसमें एक कथा होगी। घनञ्जय ने अपने ग्रन्थ के प्रथम प्रकाश के उपसंहार में रूपक को 'नेतृ-रसानुगुण्या कथा' कहा है। रस मुख्य है, रस और नेता के अनुकूल ही कथा होती है। कवि कथा को या तो रामायण, महाभारत आदि प्रख्यात ग्रन्थों से लेता है या कल्पना द्वारा स्वयं रच लेता है। इस प्रकार प्रख्यात और उत्पाद्य (कल्पित), ये दो भेद हो जाते हैं। कभी कुछ अंश तो इतिहास-गृहीत होता है और कुछ कल्पित। उस हालत में कथा 'मिश्र' कही जाती है। कथा का इस प्रकार तीन श्रेणियों में विभाजन करना आवश्यक है; क्योंकि कवि (नाटक-कार) के लिए यह बात महत्त्व की है। प्रख्यात कथा में वह बहुत-कुछ वन्धन में होता है। कल्पित कथा में ये वन्धन नहीं होते। दोनों के सम्भालने के कौशल में भेद होता है। मिश्र कथा में भी वन्धन कुछ-न-कुछ रहता ही है। रूपकों की कथावस्तु इस प्रकार अलग-अलग किस्म की हो जाती है :

रूपक का नाम

कथावस्तु का प्रकार

नाटक

प्रख्यात

प्रकरण

उत्पाद्य

नाटिका

कथा उत्पाद्य, किन्तु नायक प्रख्यात

भाषा

उत्पाद्य

प्रहसन

उत्पाद्य

डिग

प्रख्यात

व्यायोग

प्रख्यात

रूपक का नाम

कथावस्तु का प्रकार

समवकार

प्रख्यात

वीथी

उत्पाद्य

उत्सृष्टिकाक

प्रख्यात

ईहामृग

मिथ

14. आधिकारिक और प्रासंगिक कथा

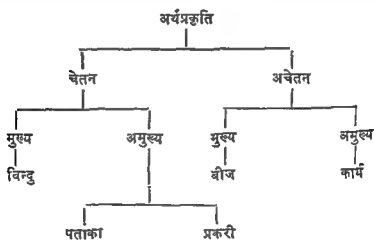
एक बार नाटककार जब कथा का आहरण या उपकल्पन कर लेता है, तो उसे सरल या जटिल कथा-रूपों में परिणत कर देता है। यह जरूरी नहीं है कि सभी कथा-वस्तुएँ जटिल ही हों। पर जो जटिल होती हैं उनमें एक या एकाधिक कथाएँ मुख्य कथा से जुड़ जाती हैं। मुख्य कथा को आधिकारिक और सहायक कथाओं को प्रासंगिक कहते हैं। बहुत-से रूपकों का गठन ऐसा होता है कि उनमें प्रासंगिक कथा आ ही नहीं पाती। प्रासंगिक कथाएँ भी दो प्रकार की होती हैं: एक तो वे जो आधिकारिक कथा के समानान्तर दूर तक चलती रहती हैं, जैसे रामायण में सुग्रीव की कथा; दूसरी वे जो थोड़ी दूर तक चलकर विरत हो जाती हैं, जैसे रामायण में पावरी या जटायु का प्रसंग। पहली को पताका कहते हैं, दूसरी को प्रकरी। पताका और प्रकरी में एक और भेद है। पताका के नायक का कुछ अपना स्वार्थ भी होता है, किन्तु प्रकरी के नायक या नायिका का अपना कोई स्वार्थ नहीं होता। इस प्रकार कथावस्तु के दो सहायक अंग हैं। इनकी स्थिति केवल जटिल कथावस्तु में ही होती है।

15. अर्थप्रकृतियाँ

अर्थप्रकृतियाँ पाँच हैं: (1) बीज, (2) बिन्दु, (3) पताका, (4) प्रकरी, और (5) कार्य। इनमें पताका और प्रकरी की चर्चा ऊपर हो चुकी है। धनञ्जय ने रूपक की कथावस्तु के आरम्भ की उस स्वल्पोद्दिष्ट बात को बीज बताया है जो रूपक के फल का हेतु होता है, जैसे भीम के क्रोध से परिपुष्ट मुधिष्ठिर का उत्साह बीज है, जिसका फल है द्रौपदी का केश-संभ्रमन-रूपी कार्य। इस प्रकार बीज आरम्भ में थोड़े में कहा हुआ कथावस्तु का वह अंग है जो आगे चलकर फलसिद्धि का हेतु बनता है। बीज हेतु है, कार्य फल। बिन्दु को धनञ्जय ने इस प्रकार समझाया है कि अन्तर्गत अर्थ का जब विच्छेद होता है तो मूल कथा से ओड़ने का काम बिन्दु करता है। यह परिभाषा कुछ स्पष्ट नहीं है। कई लोग इससे भ्रम में पड़ जाते हैं और अनेक प्रकार की जल्पना-कल्पना करने लगते हैं। धनिक की वृत्ति में कहा गया है कि अर्थप्रकृतियाँ प्रयोजन-सिद्धि का हेतु हुआ करती हैं। रामचन्द्र-गुणचन्द्र के 'नाट्य-दर्पण' में इन अर्थप्रकृतियों को 'उपाय' कहा गया है। इन पाँच उपायों में से दो—बीज और कार्य—अचेतन हैं; तीन—बिन्दु, पताका और प्रकरी—चेतन

है। नाट्य-दर्पणकारों ने स्पष्ट रूप से कहा है कि न तो ये उस क्रम से आते हैं जिस क्रम से उनको गिनाया गया है और न अवश्यम्भावी या अपरिहार्य ही हैं। इनका सन्निवेश यथारुचि किया जाना चाहिए। बहुत-से ऐसे कथानक हो सकते हैं जिनमें पताका या प्रकरी हो ही नहीं; बहुत-से ऐसे होंगे जिनमें इनका क्रम उलटा हो सकता है! वस्तुतः ये अर्थप्रकृतियाँ कथावस्तु के उपाय हैं और आरम्भ आदि आगे बतायी जानेवाली अवस्थाएँ नायक के व्यापार हैं।

निम्नांकित सारणी से अर्थप्रकृतियों का स्वरूप समझ में आ जायेगा :



इस प्रकार ये अर्थप्रकृतियाँ 'फल' अर्थात् मुख्य साध्य के हेतुभूत कवि-निबद्ध उपाय हैं। इनमें 'बीज' नाटक के इतिवृत्त या कथावस्तु का उपाय है। यह मुख्य है, क्योंकि यही क्रमशः अंकुरित-पल्लवित होकर फलरूप में परिणत होता है। आमुख में नट बीजभूत उक्तियों को कह देता है और बाद में मुख्य कथा का कोई प्रमुख पात्र उसे दुहराता है। यह कथा की वह स्थिति है जो घटनाओं के संघट्ट से मुख्य पात्र के सम्मुख किसी के द्वारा उपस्थित कर दी गयी होती है। वह सोच-विचारकर प्रयत्नपूर्वक किया हुआ पात्र-विशेष का कार्य न होने से उसे अचेतन माना जाता है। फल इस बीज के पल्लवित-पुष्पित होने से उपस्थित होता है। बीज मुख्य है, फल अमुख्य। पताका, प्रकरी और बिन्दु चेतन प्रयत्न है; समझ-बूझकर नाटककार द्वारा संयोजित होते हैं। इनमें भी बिन्दु मुख्य होता है। नाटक का घटना-प्रवाह जब-जब अभीष्ट दिशा से हटकर दूसरी ओर मुड़ने लगता है, अलग होने लगता है, तब-तब नाटककार नायक, प्रतिनायक, सहकारी आदि पात्रों की सहायता से उसे अभीष्ट दिशा की ओर ले जाने का प्रयत्न करता है। इसीलिए यह सारे कथाभाग में विद्यमान रहता है। पताका, प्रकरी और बिन्दु कवि के अनुध्यात लक्ष्य तक ले जानेवाले साधन हैं, इसीलिए इन्हें 'चेतन' माना गया है। पताका और प्रकरी कथानक में रहे ही, यह आवश्यक नहीं है, पर बिन्दु रहता है। वस्तुतः बीज, बिन्दु और कार्य, ये तीन आवश्यक अर्थप्रकृतियाँ हैं। बीज पर कवि का नियन्त्रण

नहीं होता, परन्तु बिन्दु उसके उस यत्नपूर्वक नियन्त्रण का ही नामान्तर है जो कथानक को अभीष्ट दिशा में मोड़ता रहता है। ये दो मुख्य हैं।

बिन्दु पात्रों की कवि-निबद्ध चेतन चेष्टाएँ हैं, पर कार्य अचेतन साधन; जैसे सैन्य-सामग्री, दुर्ग, कोश, धन आदि। किसी वृक्ष का उपमान लें तो बीज, बीज है; बिन्दु उसे सुरक्षित, पल्लवित, पुष्पित करने का सोद्देश्य प्रयत्न है; कुदाल, खाद आदि कार्य है; पताका, किसी स्वार्थसिद्धि के प्रतिदान में नियुक्त माली है और प्रकरी, वचित्-कदाचित् अनायास उपस्थित होकर सहायता कर जानेवाला हितैषी।

16. पाँच अवस्थाएँ और पाँच सन्धियाँ

धनञ्जय के अनुसार फल की इच्छा रखनेवाले नायक आदि के द्वारा प्रारम्भ किये गये कार्य की पाँच अवस्थाएँ होती हैं : आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम। दूसरे आचार्य इन्हें नेता के चरित्र (वृत्त) की पाँच अवस्था कहते हैं। भरत ने इन्हें साधक के व्यापार की अवस्थाएँ कहा है (21.7)। धनञ्जय ने भरत का ही अनुसरण किया है। वस्तुतः वृत्त और व्यापार में कोई विशेष अन्तर नहीं है। पात्र जो कुछ करता है (व्यापार, कार्य), वही उसका चरित्र है। नायक के व्यापार की ये पाँच अवस्थाएँ हैं जो कथावस्तु में रूप ग्रहण करती हैं। ये स्वयं कथावस्तु नहीं हैं, कथावस्तु में क्रमशः विकसित होनेवाले साधक व्यापार या नायक के कार्य के सिवा और भी बहुत-सी बातें होती हैं।

इस प्रकार अर्थप्रकृतियाँ कथानक को अभीष्ट सद्य तक ले जाने के लिए नाटककार द्वारा निबद्ध उपाय हैं और अवस्थाएँ नायक के व्यापार हैं। नेता या नायक के मन में फल-प्राप्ति के लिए औत्सुक्य (प्रारम्भ), उसके लिए प्रयत्न (प्रयत्न), उसके प्राप्त होने की आशा (प्राप्त्याशा), विघ्नों के समाप्त हो जाने से उसके प्राप्त होने की निश्चितता (नियताप्ति) और उसकी प्राप्ति (फलागम), ये पाँच अवस्थाएँ होती हैं। ये नाटक को विचित्र भाव और घटनाओं से सम्बद्ध करती हैं। किन्तु कवि या नाटककार का सबसे बड़ा कौशल बिन्दु की योजना में प्रकट होता है। इसी उपाय के द्वारा वह कथा को अवान्तर प्रसंगों में बहकने से रोकता है और नायक की प्रयत्नादि अवस्थाओं को जागरूक बनाये रखता है। नाटक-रचना कठिन काम है। बिन्दु-विधान भी कठिन साधना है। पूरा भी कथा बहकी तो संभालना मुश्किल हो जाता है। जरूरत पड़ने पर नाटककार पताका और प्रकरी-जैसे चेतन उपायों का आश्रय लेता है और कार्य-जैसे अचेतन उपादान (सैन्य, कोष आदि) का भी सहारा लेता है। पर बिन्दु-विधान सर्वत्र आवश्यक होता है। 'अर्थ-प्रकृति' में अर्थ शब्द का तात्पर्य है पूरा नाट्यकार्य और 'प्रकृति' शब्द का तात्पर्य है प्रकार या उपाय। धनञ्जय की अपेक्षा रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने इसे अधिक स्पष्टता से समझाया है।

17. पाँच सन्धियाँ

भरत ने 'नाट्यशास्त्र' में कहा है कि इतिवृत्त काव्य का धारी होता है और पाँच सन्धियाँ उसके पाँच विभाग हैं। धर्नजय के अनुसार किसी एक प्रयोजन द्वारा धन्यित कथा-भागों को किसी दूसरे प्रयोजन में मुक्त करनेवाला सम्बन्ध सन्धि कहलाता है। ये पाँच हैं : (1) मुग (नाना अर्थों और इनकी हेतुभूता वीजोत्पत्ति), (2) प्रतिमुग (बीज का उद्भेद या फूटना), (3) (गर्भ दितकर अदृष्ट हो गये बीज का अन्वेषण), (4) अवमर्श या विमर्श (बीज अर्थ का पुनः प्रकट होना), और (5) उपसंहृति या निचंहुण (विगरे अर्थों का एक उद्देश्य की ओर उपसहरण)। धर्नजय ने एक विषादास्पद कारिका में कहा है कि पाँचों अर्थप्रकृतियों, पाँचों अवस्थाओं से समन्वित होकर क्रमशः पाँच सन्धियाँ बन जाती हैं।¹ यह बात भ्रम पैदा करनेवाली सिद्ध हुई है। अर्थप्रकृतियों का अवस्थाओं के साथ 'यथारूप' गठ-बन्धन ठीक नहीं बैठता। पताका एक अर्थप्रकृति है, प्रकरी दूसरी। पताका के बाद प्रकरी को गिनाया गया है। पताका का उदाहरण है रामायण में सुग्रीव की कथा, प्रकरी का उदाहरण है वही शबरी की कथा। लेकिन रामायण में पताका बाद में आती है, प्रकरी पहले। क्रम कहाँ रहा ? विन्तु एक अर्थप्रकृति है। वह नाटक में

अवश्य बताया गया है। अर्थप्रकृतियों से उनका सम्बन्ध नहीं है। सच तो यह है कि पताका में भी सन्धियाँ होती हैं। नाट्यदर्पणकार ने उन्हें अनुसन्धि कहा है और स्वयं धर्नजय ने भी अन्यत्र उन्हें अनुसन्धि कहा है। इसलिए धर्नजय की उक्त कारिका, जिसमें अर्थप्रकृतियों और अवस्थाओं—दोनों के साथ सन्धियों का गठ-बन्धन किया गया है, भ्रामक है। उसकी भरतमतानुयायी व्याख्या—योड़ी कष्ट-कल्पना के साथ—इस प्रकार की जा सकती है : 'अर्थप्रकृतियाँ पाँच हैं। अवस्थाएँ भी पाँच हैं। इनके समन्वित रूप से इतिवृत्त बनता है। उसके पाँच विभाग होते हैं जो सन्धि कहलाते हैं। ये सन्धियाँ अवस्थाओं के क्रम से होती हैं।' इस प्रकार की व्याख्या में 'यथासंख्येन' का अन्वय 'पंचावस्था' से किया जायेगा। परन्तु ऐसा अर्थ कष्ट-कल्पित ही है।

जो हो, सन्धियाँ कथावस्तु के भाग हैं। कुल मिलाकर इनके 64 अंग हैं जो सन्ध्यंग कहे जाते हैं। धर्नजय ने अर्थप्रकृतियों और अवस्थाओं का साथ-साथ उल्लेख करके अपने ग्रन्थ के पाठकों में कुछ भ्रम अवश्य उत्पन्न किया है। कीच ने 'हिस्ट्री ऑफ संस्कृत ड्रामा' नामक ग्रन्थ में कहा है कि "सन्धियों का विभाजन तो

1. अर्थप्रकृतयः पञ्च, पञ्चावस्था समन्विताः

यथासंख्येन जायन्ते मुखाद्याः पञ्च सन्धयः।

ठीक है, क्योंकि इसमें नाटकीय संघर्षों पर जोर दिया गया है। इस विभाजन का उद्देश्य है कि किस प्रकार नायक विघ्नों को जीतकर फल-प्राप्ति की ओर बढ़ता है। परन्तु अर्थप्रकृति की कल्पना व्यर्थ जान पड़ती है। सन्धियों की कल्पना कर लेने के बाद अर्थप्रकृति का विभाजन वेमतलव का जान पड़ता है। फिर, पाँच सन्धियों का पाँचों अवस्थाओं और पाँचों अर्थप्रकृतियों के साथ जोड़ना दोषपूर्ण है।”

स्पष्ट है कि धनंजय का श्लोक इस प्रकार की भ्रान्त आलोचना का कारण है। कीय की आलोचना ‘नाट्यशास्त्र’ की नहीं है, ‘दशरूपक’ की आलोचना है। वस्तुतः, जैसा कि हमने ऊपर दिखाया है, अर्थप्रकृति कथा के उचित संघटन के उपाय हैं, अवस्थाएँ नाटक के नायक की फलप्राप्ति-जन्य क्रियाओं की अवस्थाएँ हैं और सन्धियाँ, इन अवस्थाओं को अनुकूल दिशा में ले जानेवाले उस घटनाचक्र के, जो अर्थप्रकृतियों से मिलकर पूरा इतिवृत्त या कथानक बन जाता है, विभिन्न अंग हैं। इनके 64 भेदों का ‘नाट्यशास्त्र’ और ‘दशरूपक’ आदि ग्रन्थों में विस्तारपूर्वक वर्णन है। नीचे की तालिका से इन सन्धियों और सन्ध्यंगों का सामान्य परिचय हो जायेगा :

सन्धियाँ	अंग
मुख	1. उपक्षेप, 2. परिकर, 3. परिन्यास, 4. विलोभन, 5. युक्ति, 6. प्राप्ति, 7. समाधान, 8. विधान, 9. परिभावना, 10. उद्-भेद, 11. भेद, 12. करण।
प्रतिमुख	13. विलास, 14. परिसर्प, 15. विधूत, 16. शाम, 17. नर्म, 18. नर्मद्युति, 19. प्रगमन, 20. निरोध, 21. पर्युपासन, 22. वज्र, 23. पुष्प, 24. उपन्यास, 25. वर्णसंहार।
गर्म	26. अभूताहरण, 27. मार्ग, 28. रूप, 29. उदाहरण, 30. क्रम, 31. सग्रह, 32. अनुमान, 33. तोटक, 34. अधिबल, 35. उद्वेग, 36. सम्भ्रम, 37. आक्षेप।
विमर्श (अवमर्श)	38. अपवाद, 39. सम्फोट, 40. विद्रव, 41. द्रव, 42. शक्ति, 43. क्षुति, 44. प्रसंग, 45. छलन, 46. व्यवसाय, 47. विरोधन, 48. प्ररोचना, 49. विचलन, 50. आदान।
निर्वहण	51. सन्धि, 52. विबोध, 53. ग्रथन, 54. निर्णय, 55. परि-भाषण, 56. प्रसाद, 57. आनन्द, 58. समय, 59. कृति, 60. भाषा, 61. उपगूहन, 62. पूर्वभाव, 63. उपसंहार, 64. प्रशस्ति।

18. सन्ध्यंग का प्रयोग आवश्यकतानुसार

इन सभी अंगों का नाटक में प्रयोग अनिवार्य नहीं है। भरत ने ‘नाट्यशास्त्र’ (21-1-107) में कहा है कि क्वचित्-कदाचित् ही सभी अंग किसी एक ही

रूपक में मिलें। कभी-कभी दो-तीन से भी काम चल जाता है। कार्य और अवस्था को देखकर इन अंगों का प्रयोग करना चाहिए। यह महत्त्वपूर्ण बात कहना धन्य भूल गये हैं। फिर भी उन्होंने कह दिया है कि कुछ खास प्रयोजन हैं जिनके लिए इन सन्धियों का प्रयोग किया जाता है। ये प्रयोजन छः हैं : अभीष्ट अर्थ की रचना, गोपनीय की गुप्ति, प्रकाशन, राग और प्रयोग का आश्चर्य। इससे यह बात अनुमित होती है कि जहाँ जरूरत हो वही इनका प्रयोग करना चाहिए।

यस्तुतः रूपक के कथानक की योजना नेता के स्वभाव और रस के अनुकूल होती है। व्यायोग का नेता या नायक उद्धत नायक होता है। शृंगार रस उसका लक्ष्य नहीं है। दोष रस उसका लक्ष्य है। उद्धत स्वभाव का यह नायक प्रारम्भ के बाद यत्न करता है और तुरन्त फल-प्राप्ति के लिए अधीर हो जाता है। प्राप्त्याशा और नियताप्ति-जैसी उत्सन्नता में वह नहीं पड़ता। उसे तुरन्त फलागम चाहिए। उसके कथानक की योजना उसके हृदयहीवाने स्वभाव को ध्यान में रखकर ही करनी होगी, नहीं तो रस में व्याघात पहुँचेगा। यही कारण है कि उस कथानक में गर्म और विमर्श सन्धियाँ नहीं आ सकती। नीचे की सारणी से स्पष्ट होगा कि किस प्रकार के रूपक में किन अवस्थाओं और किन सन्धियों की आवश्यकता नहीं समझी जाती।

रूपकों के नाम	कौन-कौन अवस्थाएँ होती हैं	कौन-कौन सन्धियाँ होती हैं	कौन-कौन सन्धियाँ नहीं होतीं
1. नाटक	सभी (पाँचों)	सभी (पाँचों)	
2. प्रकरण	"	"	
3. नाटिका	"	"	
4. व्यायोग	प्रारम्भ, यत्न, फलागम	मुख प्रतिमुख, निर्वहण	गर्म और विमर्श
5. ईहामृग	"	"	"
6. सम-वकार	प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, फलागम	मुख, प्रतिमुख, गर्म, निर्वहण	विमर्श
7. द्विभ	"	"	"
8. भाण	प्रारम्भ, फलागम	मुख, निर्वहण	प्रतिमुख गर्म, विमर्श
9. प्रहसन	"	"	"
10. उत्सृष्टि-कांक	"	"	"
11. बीयी	"	"	"

19. कथा के दो भाग

नाटक और अन्य रूपक यदि दृश्य काव्य न होते तो कथाचरित की विवेचना यही

समाप्त हो जाती। परन्तु नाटककार और अभिनेता की कठिनाइयाँ अनेक हैं। बहुत बड़ी कथा को उन्हे थोड़ी देर में दिखाना पड़ता है। सभी प्रसंग मार्मिक नहीं होते, पर दर्शक को सभी बातें न बतायी जायें तो कथानक उसकी समझ में ही न आये। इसलिए नाटककार कुछ मार्मिक अंशों को रंगमंच पर दिखाने के लिए चुन लेता है और कुछ को किसी-न-किसी कौशल से सूचित कर देता है। इस प्रकार कथा के दो भाग हो जाते हैं : दृश्य और सूच्य। दृश्य अंश का विधान अंको में होता है। 'अंक' शब्द का प्रयोग क्यों किया जाता है, यह केवल अनुमान का विषय है। संस्कृत में इस शब्द का प्रयोग कई अर्थों में होता है। संख्या, चिह्न, गोद आदि अर्थ परिचित ही हैं, परन्तु नाटक के 'अंक' से इनका सम्बन्ध नहीं जान पड़ता। भरत मुनि ने लिखा है (20.14) कि यह रुढ़ि शब्द है। भाव और अर्थों के द्वारा, नाना विधान-युक्त होकर अर्थों का आरोहण कराता है, इसलिए इसे अंक कहते हैं। इसका एक पुराना अर्थ उतार-चढ़ाव बतानेवाला घुमाव भी है। कदाचित् नाटकीय घटनाओं के आरोह-अवरोह को प्रकट करने के लिए इसका प्रयोग किया जाता रहा हो। यवन-नाट्याचार्यों की भाँति भरत भी एक दिन में समाप्त होनेवाली घटना को ही एक अंक में देने का निर्देश करते हैं। सभी रूपकों में अंकों की संख्या एक ही तरह की नहीं होती। कुछ तो एक ही अंक में समाप्त हो जाते हैं। नाटक और प्रकरण में 5 से 10 तक अंक हो सकते हैं, इसलिए अवस्थाओं और सन्धियों से कठोरतापूर्वक नियन्त्रण नहीं हो सकते। अंकों में महत्त्वपूर्ण भावोद्बेचक प्रसंग ही दिखाये जाते हैं। जो बातें साधारण होती हैं, उन्हें कुछ कौशलों से सूचित मात्र कर दिया जाता है। प्रायः दो अवान्तर पात्रों की बातचीत से (विष्कम्भक, प्रवेशक) या नाटक के किसी अंक में अभिनय करनेवाले पात्रों द्वारा ही (अंकमुख, अंकावतार) या परदे के पीछे (चूलिका) से ये सूचनाएँ दे दी जाती हैं। ये नाटकीय कौशल हैं। एक और प्रकार का कौशल भी कथावस्तु में प्रयुक्त होता है। उसे आकाशभाषित कहते हैं। पात्र आसमान की ओर मुँह करके कहता है 'क्या कहते हो? अमुक बात? तो सुनो।' और अभीष्ट सूचना दे जाता है ('दशरूपक', 57-67)। सब बातें नाटक के सभी पात्रों के सुनने योग्य नहीं होती। कुछ पात्र अपने मनोभावों को जोर-जोर से कहता है (स्वगत), यह और पात्र नहीं सुनते; कुछ एक-दो सुनते हैं, बाकी नहीं सुनते (जान्तिक, अपवार्य); और कुछ सब सुनते हैं। ये नाटकीय रुढ़ियाँ हैं।

20. नेता या नायक

'नाट्यशास्त्र' में नेता या नायक शब्द दो अर्थों में व्यवहृत हुआ है। एक तो नाटक के मुख्य पात्र के अर्थ में और दूसरा सामान्य पात्रों के अर्थ में। पहला अर्थ ही मुख्य है। चार प्रकार के नायकों की चर्चा जाती है : धीरोदात्त, धीरप्रज्ञान्त, धीरललित और धीरोद्धत। सबके जाने जो 'धीर' विशेषण लगा हुआ है, उसने कभी-कभी भ्रम पैदा होता है। जो उद्धत है वह धीर कैसे हो सकता है? उद्धत तो स्वभाव में ही चपल और चण्ड होता है। वस्तुतः धीर शब्द का सम्बन्ध में प्रचलित

रूपक में मिलें। कभी-कभी दो-तीन से भी काम चल जाता है। कार्य और अवस्था को देखकर इन अंगों का प्रयोग करना चाहिए। यह महत्त्वपूर्ण बात कहना धनंजय भूल गये हैं। फिर भी उन्होंने कह दिया है कि कुछ खास प्रयोजन हैं जिनके लिए इन सन्ध्यांगों का प्रयोग किया जाता है। ये प्रयोजन छः हैं: अभीष्ट अर्थ की रचना, गोपनीय की गुप्ति, प्रकाशन, राग और प्रयोग का आश्चर्य। इससे यह बात अनुमित होती है कि जहाँ जरूरत हो वही इनका प्रयोग करना चाहिए।

वस्तुतः रूपक के कथानक की योजना नेता के स्वभाव और रस के अनुकूल होती है। व्यायोग का नेता या नायक उद्धत नायक होता है। शृंगार रस उसका लक्ष्य नहीं है। दीप्त रस उसका लक्ष्य है। उद्धत स्वभाव का यह नायक प्रारम्भ के बाद यत्न करता है और तुरन्त फल-प्राप्ति के लिए अधीर हो जाता है। प्राप्त्याशा और नियताप्ति-जैसी उलझनों में वह नहीं पड़ता। उसे तुरन्त फलागम चाहिए। उसके कथानक की योजना उसके हड़बड़ीवाले स्वभाव को ध्यान में रखकर ही करनी होगी, नहीं तो रस में व्याघात पहुँचेगा। यही कारण है कि उस कथानक में गर्भ और विमर्श सन्धियाँ नहीं आ सकती। नीचे की सारणी से स्पष्ट होगा कि किस प्रकार के रूपक में किन अवस्थाओं और किन सन्धियों की आवश्यकता नहीं समझी जाती।

रूपकों के नाम	कौन-कौन अवस्थाएँ होती हैं	कौन-कौन सन्धियाँ होती हैं	कौन-कौन सन्धियाँ नहीं होतीं
1. नाटक	सभी (पाँचों)	सभी (पाँचों)	
2. प्रकरण	"	"	
3. नाटिका	"	"	
4. व्यायोग	प्रारम्भ, यत्न, फलागम	मुख प्रतिमुख, निर्वहण	गर्भ और विमर्श
5. ईहामृग	"	"	"
6. सम- वकार	प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, फलागम	मुख, प्रतिमुख, गर्भ, निर्वहण	विमर्श
7. डिम	"	"	"
8. भाण	प्रारम्भ, फलागम	मुख, निर्वहण	प्रतिमुख गर्भ, विमर्श
9. प्रहसन	"	"	"
10. उत्सृष्टि- काक	"	"	"
11. वीथी	"	"	"

19. कथा के दो भाग

नाटक और अन्य रूपक यदि दृश्य काव्य न होते तो वधावस्तु की विवेचना यही

समाप्त हो जाती। परन्तु नाटककार और अभिनेता की कठिनाइयाँ अनेक हैं। बहुत बड़ी कथा को उन्हे थोड़ी देर में दिखाना पड़ता है। सभी प्रसंग मार्मिक नहीं होते, पर दर्शक को सभी बातें न बतायी जायें तो कथानक उसकी समझ में ही न आये। इसलिए नाटककार कुछ मार्मिक अंशों को रंगमंच पर दिखाने के लिए चुन लेता है और कुछ को किसी-न-किसी कौशल से सूचित कर देता है। इस प्रकार कथा के दो भाग हो जाते हैं : दृश्य और सूच्य। दृश्य अंश का विधान अंकों में होता है। 'अंक' शब्द का प्रयोग क्यों किया जाता है, यह केवल अनुमान का विषय है। संस्कृत में इस शब्द का प्रयोग कई अर्थों में होता है। संख्या, चिह्न, मोद आदि अर्थ परिचित ही हैं, परन्तु नाटक के 'अंक' से इनका सम्बन्ध नहीं जान पड़ता। भरत मुनि ने लिखा है (20.14) कि यह छद्म शब्द है। भाव और अर्थों के द्वारा, नाना विधान-युक्त होकर अर्थों का आरोहण कराता है, इसलिए इसे अंक कहते हैं। इसका एक पुराना अर्थ उतार-चढ़ाव बतानेवाला घुमाव भी है। कदाचित् नाटकीय घटनाओं के आरोह-अवरोह को प्रकट करने के लिए इसका प्रयोग किया जाता रहा हो। यवन-नाट्याचार्यों की भाँति भरत भी एक दिन में समाप्त होनेवाली घटना को ही एक अंक में देने का निर्देश करते हैं। सभी रूपकों में अंकों की संख्या एक ही तरह की नहीं होती। कुछ तो एक ही अंक में समाप्त हो जाते हैं। नाटक और प्रकरण में 5 से 10 तक अंक हो सकते हैं, इसलिए अवस्थाओं और सन्धियों से कठोरतापूर्वक निबद्ध नहीं हो सकते। अंकों में महत्त्वपूर्ण भावोद्देशक प्रसंग ही दिखाये जाते हैं। जो बातें साधारण होती हैं, उन्हें कुछ कौशलों से सूचित मात्र कर दिया जाता है। प्रायः दो अवान्तर पात्रों की बातचीत से (विष्कम्भक, प्रवेशक) या नाटक के किसी अंक में अभिनय करनेवाले पात्रों द्वारा ही (अकमुख, अंकावतार) या परदे के पीछे (चूलिका) से ये सूचनाएँ दे दी जाती हैं। ये नाटकीय कौशल हैं। एक और प्रकार का कौशल भी कथावस्तु में प्रयुक्त होता है। उसे आकाशभाषित कहते हैं। पात्र आसमान की ओर मुँह करके कहता है 'क्या कहते हो? अमुक बात? तो मुनो।' और अभीष्ट सूचना दे जाता है ('दशरूपक', 57-67)। सब बातें नाटक के सभी पात्रों के सुनने योग्य नहीं होती। कुछ पात्र अपने मनोभावों को जोर-जोर से कहता है (स्वगत), यह और पात्र नहीं सुनते; कुछ एक-दो सुनते हैं, बाकी नहीं सुनते (जनान्तिक, अपवार्य); और कुछ सब सुनते हैं। ये नाटकीय रुढ़ियाँ हैं।

20. नेता या नायक

'नाट्यशास्त्र' में नेता या नायक शब्द दो अर्थों में व्यवहृत हुआ है। एक तो नाटक के मुख्य पात्र के अर्थ में और दूसरा सामान्य पात्रों के अर्थ में। पहला अर्थ ही मुख्य है। चार प्रकार के नायकों की चर्चा आती है : धीरोदात्त, धीरप्रशान्त, धीरललित और धीरोद्धत। सबके आगे जो 'धीर' विशेषण लगा हुआ है, उससे कभी-कभी भ्रम पैदा होता है। जो उद्धत है वह धीर कैसे हो सकता है? उद्धत तो स्वभाव से ही चपल और चण्ड होता है। वस्तुतः धीर शब्द का संस्कृत में प्रचलित

अर्थ इस भ्रम का कारण है। एक पुराना 'धीर' शब्द भी था जो 'धी' (सहज-बुद्धि, मनोभाव) शब्द से बनता था। इस शब्द से निष्पन्न 'धीर' शब्द का अर्थ होता था सहज बुद्धिवाला, मनोभाव-सम्पन्न। वह शब्द नाट्यपरम्परा में सुरक्षित रह गया है। 'धीर' का अर्थ है स्वाभाविक बोध-सम्पन्न। धीरोद्धत का अर्थ है स्वभावतः उद्धत। नाट्यदर्पणकार देवता और राक्षस आदि को धीरोद्धत कहते हैं। इस प्रकार उदात्त, प्रशान्त, ललित और उद्धत नामक स्वभाव से ही ऐसे होते हैं, इसलिए उनके साथ 'धीर' विशेषण लगाया जाता है। नायक की तरह नायिका के भी स्वभाव, वय आदि के अनुसार भेद किये जाते हैं। ग्रन्थों में इनके भेदोपभेदों का बड़ा विस्तार है।

कुछ रूपकों के नायक उदात्त होते हैं, कुछ के प्रशान्त, कुछ के ललित और कुछ के उद्धत। भरत मुनि के गिनाये रूपकों में कुछ ऐसे भी हैं जिनके नायक इन कोटियों में नहीं आ पाते। वस्तुतः पूर्णांग रूपक दो या तीन ही हैं—नाटक, प्रकरण, नाटिका। नाटक और प्रकरण में वस्तु का भेद है, नाटक की कथावस्तु इतिहास-प्रसिद्ध होती है और प्रकरण की उत्पाद्य या कवि-कल्पित। नाटिका दोनों के मिश्रण से बनती है। उसका नायक तो प्रख्यात होता है, पर कथावस्तु उत्पाद्य। इनमें सब सन्धियों का समावेश होता है और सब अवस्थाएँ मिलती हैं। इनके नायकों में भी अन्तर होता है। नाटक का नायक धीरोदात्त होता है, प्रकरण का धीरप्रशान्त और नाटिका का धीरललित। रस तीनों में शृंगार होता है। नाटक और प्रकरण में वीर भी। इससे स्पष्ट है कि पूर्णांग रूपकों में दो ही रस आते हैं : शृंगार और वीर। नायक इनमें तीन प्रकार के होते हैं : उदात्त, प्रशान्त और ललित। इनमें धीरोदात्त नायक महासत्त्व, अत्यन्त गम्भीर, क्षमाशील, अविकल्प्य (अपने बारे में बढ़-बढ़कर बात न करनेवाला), स्थिर, भीतर-ही-भीतर भानी, दृढ़व्रत होता है। धीरललित कोमल प्रकृति का, कलाप्रेमी, निश्चिन्त और सुखी होता है। धीरप्रशान्त भी बहुत-कुछ ऐसा ही होता है, लेकिन ब्राह्मण, मन्त्री या वैश्य के घर उत्पन्न हुआ होता है। प्रथम दो राजवंश के होते हैं। धीरोदात्त राजा ही होता है। चौथा नायक धीरोद्धत कहलाता है। वह भी कुछ रूपकों का नायक होता है। नाटक में वह प्रतिनायक होता है। साधारणतः देवता या दानव, जिनमें दैवी शक्ति होती है, उदात्त नायक की तरह धैर्यवान् नहीं होते। वे गर्विले, चपल और चण्ड होते हैं। उन्हें फल-प्राप्ति के लिए धैर्य नहीं होता। डिम्ब, व्यायोग और ईहामृग में ये नायक होते हैं। इनकी उतावली के स्वभाव के कारण ही ये रूपक पूर्णांग नहीं हो पाते। इनमें वीर, रौद्र आदि दोष रस तो आ जाते हैं, पर शृंगार और हास्य नहीं आ पाते। समवकार में भी इनका बाहुल्य होता है। उसमें भी शृंगार की छाया-मात्र ही होती है। उद्धत नायकों के स्वभाव के कारण ही व्यायोग और ईहामृग में गर्भ और विमर्श तथा समवकार और डिम्ब में विमर्श सन्धि नहीं होती।

इस प्रकार नेता या नायक कथावस्तु का नियन्त्रण करता है। शास्त्रकारों ने तो यहाँ तक कहा है कि प्रख्यात या इतिहास-प्रसिद्ध धीरोदात्त नायक हो तो इति-

वृत्त के उन अंशों को छोड़ देना चाहिए जो उसके उदात्त भाव के बाधक हों। उद्धत नायकों के लिए कथावस्तु में से विशेष-विशेष सन्धियों को छोड़ देना पड़ता है। जिन रूपको में धीरोद्धत नायक होते हैं, वे पूर्णांग नहीं बन पाते। डिम्ब, व्यायोग, समवकार और ईहामृग इसी प्रकार के रूपक हैं। बाकी चार में भाण और प्रहसन तो एक ही पात्र द्वारा अभिनीत होते हैं। इनमें नायक स्वयं मंच पर नहीं आते। शृंगार और वीर यहाँ सूक्ष्म रस हैं। जिन व्यक्तियों की चर्चा होती है उनका कोई रूप-विधान नहीं होता। यही बात बहुत-कुछ वीथी और उत्सृष्टिकाक के बारे में भी ठीक है। वस्तुतः ये तमाशे ही रहे होंगे। सही अर्थों में ये रूपक नहीं कहे जा सकते। दशरूपककार ने रूपक की परिभाषा में कहा है कि अनुकार्य के रूप का समारोप होने से यह रूपक कहा जाता है। इन पर अनुकार्य का आरोप अस्पष्ट होता है। उतना आरोप तो काव्य-पाठक और कथावाचक पर भी किया जा सकता है। जो हो, ये चार अल्पोद्भिन्न रूपक ही कहे जा सकते हैं।

21. वृत्तियाँ

नाटक में सभी प्रकार के अभिनय मिलते हैं, प्रकरण और नाटिका में भी। इन तीनों में सभी वृत्तियाँ मिलती हैं। बाकी में केवल तीन। अन्तिम चार अर्थात् भाण, प्रहसन, वीथी और उत्सृष्टिकाक में प्रधान रूप से भारतीय वृत्ति ही मिलती है। वृत्तियाँ नाट्य की माता कही जाती हैं। ये चार हैं : सात्वती में मानसिक, काव्यिक और वाचिक अभिनय होते हैं। यह मुख्यतः मानस-व्यापार की वृत्ति है। इसका प्रयोग रौद्र, वीर और अद्भुत रसों में होता है। तत्त्व मनोभावों को कहते हैं। कहा जाता है कि उसी को प्रकाशित करनेवाली होने के कारण इसे सात्वती कहते हैं। कैशिकी वृत्ति का अभिनय स्थियाँ ही कर सकती है। इसमें मृदुता और पेशल परिहास की प्रधानता होती है। शृंगार और हास्यरस का इसमें प्राधान्य होता है। आरभटी में छल, प्रपंच, धोखा, फरेब आदि होते हैं। वीर, रौद्र आदि दीप्त रसों में इसका प्रयोग होता है। भारती संस्कृत-बहुल वाग्ध्यापार है। भारती शब्द का अर्थ ही आगे चलकर वाणी हो गया है। यह सब रसों में आती है। मूलतः ये वृत्तियाँ विभिन्न श्रेणी की जातियों से ली गयी जान पड़ती हैं।¹ अब अगर इन वृत्तियों पर से विचार किया जाये तो स्पष्ट लगेगा कि केवल नाटक, प्रकरण और नाटिका ही पूर्णांग रूपक हैं। डिम्ब, व्यायोग समवकार और ईहामृग में तीन ही वृत्तियों का प्रयोग होता है, इसलिए अपूर्ण हैं। भाण, प्रहसन, वीथी और उत्सृष्टिकाक में तीनों का प्रयोग होता तो है, पर मुख्य वृत्ति भारती ही है। इस तरह ये और भी विकलांग

1 भारती भरती की वृत्ति कही जाती है। भरत लोग नाटक खेलने का व्यवसाय करते थे। सात्वत जाति प्रसिद्ध ही है। भावप्रवण भक्ति-साधना के प्रयोग में इनका प्रायः उल्लेख मिलता है। कहते हैं भागवत सम्प्रदाय इनकी देन है। कैशिक जाति मम्मदतः पश्चिम के काश्मिरिय तट की जाति है। आरभट कदाचित्, ग्रीक लेखकों द्वारा उल्लिखित Arbitus जाति है जो सिन्धु घाटी में रहती थी।

हैं। इस प्रकार इन रूपकों में तीन (नाटक, प्रकरण, नाटिका) उत्तम श्रेणी के हैं, चार (डिम, व्यायोग, समवकार, ईहामृग) मध्यम श्रेणी के हैं, और बाकी अवर श्रेणी के।

नाट्यदर्पणकार ने इस बात को लक्ष्य किया था। उन्होंने दो ही भेद किये हैं। नाटिका के साथ प्रकरणों की कल्पना करके उन्होंने चार को एक श्रेणी में रखा था और बाकी रूपकों को दूसरी श्रेणी में।

नीचे की तालिका से रूपकों के रस, नायक, कथावस्तु, अंक और वृत्तियों का स्पष्टीकरण हो जायेगा।

रूपक नाम	वस्तु	रस	अंक	वृत्तियाँ
नाटक	प्रख्यात	अंशी—वीर या शृंगार अंग—बाकी सभी रस	पाँच से दस तक	चारों (कैशिकी, आरभटी, सात्त्वती, भारती)
प्रकरण	उत्पाद्य	"	"	"
नाटिका	वस्तु, उत्पाद्य (प्रकरण के समान), नेता, प्रख्यात नायक के समान)	शृंगार	चार	"
भाण	उत्पाद्य	शृंगार, वीर	एक	कैशिकी के भिन्न बाकी तीन
प्रहसन	"	शृंगार, हास्य	एक	"
डिम	प्रख्यात	वीर, रौद्र, बीभत्स, करुण, भयानक, अद्भुत	चार	"
व्यायोग	"	"	एक	"
समवकार	"	वीर, रौद्र, शृंगार (छायामान)	तीन	"
वीथी	उत्पाद्य	शृंगार	एक	"
अंक	प्रख्यात	करुण	एक	"
ईहामृग	मिथ्य	रौद्र, शृंगाराभास	चार	"

21. रस

भारतीय नाट्य-परम्परा में नायक 'फल'-भोक्ता को अर्थात् नाटक के फल को

प्राप्त करनेवाले को कहा गया है, जबकि आधुनिक नाट्यशास्त्री नायक या नायिका उसे मानते हैं जिसके साथ सामाजिक की सहानुभूति हुआ करती है। इनमें नाट्यकार द्वारा प्रयुक्त कौशल से एक ऐसी शक्ति केन्द्रित होती है जो निपुण अभिनय के द्वारा उपस्थित किये जाने पर सामाजिकों की समवेदना और सामान्यानुभूति आकर्षित करती है। खलनायक सहानुभूति नहीं पाता। उसमें कुछ ऐसा औद्धत्य या आचरणगत अनौचित्य होता है जो सामाजिक की वितृष्णा और क्रोध को उद्बिक्त करता है। भरत द्वारा निर्धारित रूपकों में नाटक और प्रकरण के नायक, नायिका और प्रतिनायक इस कोटि के कहे जा सकते हैं। ऊपर जो तीन श्रेणी के रूपक बताये गये हैं, उनमें प्रथम और उत्तम श्रेणी के नाटकों में केवल दो ही रस हैं : शृंगार और वीर। ये ही दो रस मुख्य हो सकते हैं। दो रस और भी मुख्य कहे गये हैं : रौद्र और बीभत्स। इस प्रकार चार रस ही मुख्य बताये गये हैं। शृंगार, वीर, रौद्र और बीभत्स। इनके अभिनय में क्रमशः विकास, विस्तार, क्षोभ और विक्षेप होता है। बाकी चार इन्हीं चारों से होते हैं। शृंगार से हास्य, वीर से अद्भुत, बीभत्स से भयानक और रौद्र से कर्षण ('दशरूपक', 43-45)। इस प्रकार ये आठ रस बनते हैं। सामाजिक के चित्त में विकास और विस्तार होता है तो उसे सुख मिलता है और क्षोभ और विक्षेप होता है तो दुःख। इसलिए कुछ आचार्य रस को सुख-दुःखात्मक बताते हैं। दूसरे आचार्य ऐसा नहीं मानते। वे कहते हैं कि ये विक्षेप और क्षोभ लौकिक विक्षेप और क्षोभ से भिन्न होने के कारण आनन्दजनक ही होते हैं। यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि शृंगाररस से चित्त में विकास और वीररस से विस्तार होता है। इन दो रसों का नायक अनायास ही सामाजिक की समवेदना और सहानुभूति आकर्षित करता है। यही कारण है कि पूर्णांग रूपकों में इन दो रसों का ही प्राधान्य है। विकास और विस्तार को एक शब्द में 'विस्फार' कहा जाता है। इस विस्तार के कारण नाटक में वीर और शृंगार मुख्य रस होते हैं। नाटक और रसों से बनता ही नहीं। पाश्चात्य नाट्यशास्त्रों में तर्जंदी (ट्रेजडी) श्रेणी के नाटकों का महत्त्व है। परन्तु भारतीय नाट्यशास्त्रियों ने 'कर्षण' रस को नाट्य-रस मानते हुए भी ऐसे उत्तम कोटि के रूपकों की कल्पना भी नहीं की जो दौकान्त हों। परन्तु नाटक में यदि नायक या नायिका उसे माना जाये जो सामाजिकों की सहानुभूति आकृष्ट कर सके, तो ऐसे नायक भी सामाजिक की सहानुभूति आकृष्ट कर सकते हैं जो चरित्र-बल में तो उदात्त हों पर किसी दुर्बलता—जैसे आदमी न पहचानने की क्षमता, देवदत्त अनुचित कार्य कर बैठने की भूल, अत्यधिक औदार्य आदि—से कष्ट में पड़ जाते हों। पश्चिमी देशों में ऐसी परिस्थितियों के शिकार उदात्त और ललित श्रेणी के नायकों की कल्पना की गयी है। हर समय उनका स्थायी भाव शोक ही नहीं होता। कई बार नायक के चित्त में उत्साह, रति आदि भाव ही प्रबल होते हैं, केवल परिणाम अनिष्ट-प्राप्ति होता है। सामाजिक के चित्त को सहानुभूतियुक्त बनाने के हेतु नायक के स्वभाव में स्थित माननीय गुण ही होते हैं। उसके दुःख पाने ने सामाजिक के चित्त में जो क्षोभ पैदा होता है, वह

उसे और भी तीव्रता के साथ नायक की ओर ठेलता है। इस प्रकार के रूपको की कल्पना भारतीय नाट्य-परम्परा में नहीं हुई। उत्सृष्टिकांक आदि में यह रस भारती वृत्ति द्वारा सूच्य और अप्रत्यक्ष होता है। अधिकतर अंगरूप में इसका चित्रण कर दिया जाता है। इसलिए ऐसे नायक भी इस परम्परा में नहीं मिलते।

कुछ आचार्य केवल शृंगाररस को ही एकमात्र रस मानते हैं। इसका कारण यह है कि यही एकमात्र रस है, जहाँ सहृदय आश्रय और आलम्बन दोनों से तादात्म्य स्थापित कर सकता है और किसी पक्ष को पराभव की अनुभूति नहीं होती। शीर-रस भी इनके मत से एक पक्ष का पराभव होने के कारण अपूर्ण रह जाता है। भरत ने स्पष्ट ही नाट्य में आठ रस स्वीकार किये हैं। इसीलिए यह मत भारतीय परम्परा में पूर्णतया मान्य नहीं हो सका।

23. भाव-जगत्

भरत मुनि ने 'नाट्यशास्त्र' में बताया है कि विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। भावों की संख्या उन्होंने 49 बतायी है जिनमें आठ स्थायी भाव हैं, आठ सात्विक भाव हैं और तैंतीस संचारी भाव।²

1. काव्य के मुनने के साथ ही भाव-जगत् की सूक्ष्म मूर्तियों और भावों का निर्माण करते रहते हैं। इन्हीं भावात्मक आलम्बन, उद्दीपन आदि के भावों को हम अनुभव करते रहते हैं। कवि में ऐसी सामर्थ्य होती है कि जिस पात्र के साथ वह हमारा जैसा-जैसा भाव जगाना चाहता है, वैसा-वैसा भाव हमारे मानस-लोक में निर्माण करा लेता है। इन मानस भाव-मूर्तियों और भाव-भावना का जब ऐसा परिपाक होता है कि किसी का पृथक् ज्ञान नहीं रह जाता, सब मिलकर एक विशेष भावन-प्रक्रिया में एकाकार हो जाते हैं तो हम रसास्वादन की स्थिति में आ जाते हैं। स्पष्ट ही यह बात लौकिक स्थूल रूप से भिन्न है। इसलिए इसे 'लोकोत्तर' कहा जाता है। काव्य का श्रोता अपने ही चित्त से अपनी ही अनुभूतियों के सहारे सारे भाव-जगत् की सृष्टि करता रहता है। इसलिए कहा जाता है कि यह जितना ही सहृदय होगा उतना ही अधिक रसास्वादन का सुपात्र होगा।

काव्य में केवल शब्द और अर्थ होता है। दूसरा कोई माध्यम नहीं होता। शब्द के द्वारा गूढ़ीत लौकिक स्थूल अर्थ, सहृदय के हृदय में भाव-रूप में परिणत होता रहता है। कुछ ऐसी कलाएँ हैं जहाँ शब्द होता ही नहीं, जैसे चित्रकला। वहाँ कलाकार के द्वारा प्रयुक्त रंग और रेखाएँ अर्थ-बोध कराती हैं। चित्र-लिखित पर्वत स्वल्प पर्वत का अर्थ देता है। फिर सहृदय के मन में भाव-जगत् का पर्वत बनता है और चित्रकार जिस प्रकार की गरिमा भयकरता, चेतना या सौन्दर्य जाग्रत करना चाहता है उसी प्रकार के भाव-रूप सहृदय के चित्त में उत्पन्न होते रहते हैं। नाटक अधिक जटिल कला है। उसमें कवि और सहृदय का सम्बन्ध अभिनेता द्वारा स्थापित होता है। एक माध्यम और बढ़ जाता है। कवि-निबद्ध अर्थ पहले अभिनेता के भाव-रूप को उद्बुद्ध करते हैं और फिर उस भाव-रूप को वह स्थूल मूर्त आकार देता है। यह स्थूल मूर्त आकार फिर एक बार सहृदय के चित्त में शब्दों के भाव-रूपों का निर्माण करता है। इसलिए नाटक में वस्तुतः दो कलाकारों के चेतन मन से छनकर सहृदय का भाव-जगत् निर्मित होता है, इसीलिए अधिक आस्वाद्य होता है। इसीलिए अभिनवगुप्त ने 'अभिनवमार्ग' (110) में कहा है कि गुण अलंकार से काव्य का शरीर मनोहर होता है और रस उगका प्राण हुवा करना है। ऐसे श्रव्य-काव्य में भी सम्बन्धीभाव के कारण यद्यपि चित्तवृत्ति निमग्नाभर हो जाती है, किन्तु उनमें (अभिनीय-मान नाटक के समान) प्रत्यक्ष की भाँति माध्यात्मपरमक बोध नहीं हो पाता। परन्तु नाटक में ऐसी प्रतीति हुवा करती है।

स्थायीभाव ही विभाव-अनुभावादिके संयोग से रसदशा तक पहुँचता है। ('दशरूपक')। 'दशरूपक' के लेखक घनंजय स्थायी भावों और सात्त्विक भावों में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं मानते। पर अन्य नाट्य-शास्त्रियों ने उनका अलग उल्लेख किया है। शृंगाररस का स्थायी भाव रति है, वीर का उत्साह, रौद्र का क्रोध, वीरत्स का जुगुप्सा, हास्य का हास, अद्भुत का विस्मय, करुण का शोक और भयानक का भय। इनका और संचारी भावों का विशेष विवरण देना यहाँ आवश्यक नहीं है। 'दशरूपक' आदि ग्रन्थों में इनकी विशेष विस्तार से चर्चा है। ('दशरूपक', चतुर्थ प्रकाश; 'साहित्य-दर्पण', चतुर्थ प्रकाश इत्यादि)। यहाँ रस के स्वरूप के विषय में समझने का थोड़ा प्रयत्न किया जा रहा है।

रस लोकोत्तर अनुभूति है, ऐसा सभी आचार्यों का कहना है। इसका अर्थ यह है कि लोक में जो लौकिक अनुभूति होती है उससे भिन्न कोटि की यह अनुभूति है। प्रत्यक्ष जीवन में जो शकुन्तला और दुष्यन्त का प्रेम है, वह लौकिक है। परन्तु नाटक या काव्यस्वादन में जो दुष्यन्त और शकुन्तला हमारे चित्त में घनते हैं, वे उनसे भिन्न हैं। लोक में 'घट' शब्द का अर्थ है मिट्टी का बना हुआ पात्र-विशेष। किन्तु यह घड़ा स्थूल होता है। यदि हम इस शब्द का उच्चारण मन-ही-मन करें तो 'घड़ा' पद और 'घड़ा' पदार्थ सूक्ष्म रूप में चित्त में आ जाते हैं। इस प्रकार स्थूल घड़े के स्थान पर जो मानस-मूर्ति तैयार होगी वह सूक्ष्म घड़ा यही जायेगी। इस प्रकार स्थूल जगत् के सिवा एक सूक्ष्म जगत् की मानस-मूर्ति रचने की सामर्थ्य मनुष्य-मात्र में है। इसे ही भाव-जगत् कहते हैं। लोक में जो घड़ा है, वह स्थूल जगत् का अर्थ (पदार्थ = पद का अर्थ) है और मानस-अर्थ भाव-जगत् का अर्थ है। 'घट' नामक पद का यह अर्थ सूक्ष्म है। लोक में प्रचलित स्थूल अर्थ से यह भिन्न है। इसलिए लौकिक न होकर अलौकिक, लोकोत्तर या भावगम्य है।

24. रसास्वाद

व्यतिवादी आलंकारिक रस को व्यंग्यार्थ मानते हैं। रस, विभाव-अनुभाव आदि के द्वारा व्यञ्जित होता है। न तो विभाव (शकुन्तला, दुष्यन्त), न अनुभाव (स्वेद, कम्प आदि ही) और न व्यभिचारी या संचारी भाव ही अपने-आपमें रस हैं। भौमांसकों ने अभिधा और लक्षणा, इन दो वृत्तियों के अतिरिक्त इस तीसरी वृत्ति (व्यञ्जना) को स्वीकार नहीं किया। वे मानते हैं कि वाक्य में तात्पर्य नामक वृत्ति होती है जो कहनेवाले के मन में जो अर्थ होता है उसे समाप्त करके ही विरत होती है। इस प्रकार वाक्यार्थ रस-बोध तक आकर विभ्रान्त होता है। व्यञ्जनावृत्ति को अलग से मानने की वे आवश्यकता नहीं समझते। भौमांसकों के इस मत का मूल है यह सूत्र—'यत्परः शब्दः स शब्दार्थः' (शब्द जिसके लिए प्रयुक्त होता है वह शब्दार्थ होता है।)। इसका एक मतलब यह हो सकता है कि जिस अर्थ का बोध कराने के लिए शब्द प्रयुक्त होता है वही उसका अर्थ होता है (तदर्थत्व), दूसरा

अर्थ यह हो सकता है कि शब्द सम्बन्ध-मर्यादा से सीमित रहकर जिस अर्थ की सूचना देता है वही उसका अर्थ होता है (तत्परत्व)। पहले अर्थ की व्यापकता स्पष्ट है। परन्तु मीमांसक सम्बन्ध-मर्यादा को भी मानते हैं। इसलिए जिसे वे 'तात्पर्य' कहते हैं वह सीमित हो जाता है। उससे व्यञ्जनावृत्ति का काम नहीं चल सकता, क्योंकि व्यञ्जनावृत्ति ससर्ग-मर्यादा से बंधी नहीं होती। दशरूपककार तात्पर्यवृत्ति को पहले अर्थ में लेते हैं। उनकी दृष्टि में तात्पर्य की कोई सीमा नहीं है। वे तात्पर्य और तादर्थ्य में भेद नहीं करते। ऐसा मान लेने पर भी व्यञ्जनावृत्ति से जो विशिष्ट अर्थ व्यनित होता है, उसको एक विशेष नाम देना आवश्यक हो जाता है। इसलिए इस वृत्ति को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। फिर भी रस को व्यंग्यार्थमात्र मानने में कठिनाई होगी। रस अनुभूति है, अनुभूति का विषय नहीं। भाव तो विभाव के चित्त में ही उठते हैं। दर्शक के मन में उनका एक मानस-सूक्ष्म रूप उत्पन्न होता है, जिससे वह अपनी ही अनुभूतियों का आनन्द लेने में समर्थ होता है। सभी आलंकारिक आचार्य मानते हैं कि रस न तो 'कार्य' होता है और न 'ज्ञाप्य'। वह पहले से उपस्थित भी नहीं रहता। जो वस्तु पहले से उपस्थित नहीं रहती, वह व्यञ्जनावृत्ति का विषय भी नहीं हो सकती। रस सहृदय श्रोता या दर्शक के चित्त में अनुभूत होता है, पात्र के चित्त में नहीं। अतः व्यञ्जनावृत्ति केवल श्रोता या दर्शक के चित्त में सूक्ष्म विभाव, अनुभाव और संचारी भाव को उपस्थित कर सकती है और जो कुछ कहा जा रहा है उससे भिन्न, जो नहीं कहा जा रहा है, या नहीं कहा जा सका है, उस अर्थ की उपस्थिति करा सकती है। भरत मुनि के सूत्र का तात्पर्य यही हो सकता है कि सहृदयो के चित्त में वासनारूप से स्थित, किन्तु प्रसुप्त स्थायी भाव ही विभावादि से व्यञ्जित होकर रसरूप ग्रहण करते हैं। नाटक में व्यञ्जना के साधन केवल शब्द ही नहीं वल्कि अभिनेता की चेष्टाएँ भी हैं। इस प्रकार नाटक एक ओर तो कवि-निबद्ध शब्दों से रस की व्यञ्जना करता है, दूसरी ओर अभिनेता के अभिनय द्वारा। परन्तु इतना स्पष्ट है कि व्यञ्जना यदि शब्द-शक्ति और अभिनय-शक्ति मात्र है तो श्रोता के प्रस्तुत भावों को व्यञ्जित-भर कर सकती है, उस अनुभूति को व्यंग्य नहीं कर सकती जो शब्द और अभिनय के बाहर है और श्रोता या दर्शक के चित्त में अनुभूत होती है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कहा है कि "भाव की अवस्थिति नायक और नायिका में होती है और रस की अनुभूति श्रोता या दर्शक के द्वारा होती है। पात्र के मन में रस नहीं होता जो व्यञ्जित किया जा सके।" इस कठिनाई से बचने के लिए आलंकारिकों ने पुराने आचार्य भट्टनायक के सुझावे दो व्यापारों—भावकत्व और भोजकत्व—को किसी-न-किसी रूप में मान लिया है। मतलब यह है कि कवि के निबद्ध शब्दों और अभिनेता के द्वारा अभिनीत चेष्टादि में यह सामर्थ्य भी है कि श्रोता या दर्शक को पात्रों की भावना के साथ अपनी भावना का तादात्म्य स्थापित करा दे। ऐसी स्थिति में उसके भीतर पात्रों का विशेष रूप न रहकर साधारणीकृत रूप (पुरुष, स्त्री) रह जाता है, फिर उसमें एक भोजकत्व-व्यापार का आविर्भाव होता है और वह

साधारणोक्त विभावादि और उनकी भावनाओं के आस्वादन में समर्थ हो जाता है।

कवि या नाटककार का कौशल पात्रों के विशेषीकरण में प्रकट होता है। हम उस कवि को ही सफल कवि मानते हैं जो पात्रों का विशेष व्यक्तित्व निखार सकता है। परन्तु ये विशेषीकृत पात्र लौकिक होते हैं। सहृदय के चित्त में जो पात्र बनते हैं, वे उसकी अपनी अनुभूतियों से बनने के कारण लोकोत्तर या अलौकिक होते हैं। वह अपने ही चित्त में अपनी ही अनुभूतियों के ताने-बाने से भाव-जगत् के दुष्यन्त और शकुन्तला का निर्माण करता है। उन्हीं के सूक्ष्म भावों के मिश्रण से हम रस का अनुभव करते हैं। इसलिए कवि द्वारा विशेषीकृत पात्र सामान्य मानव-अनुभूतियों से पुनर्निर्मित होकर साधारण कर दिये जाते हैं। सहृदय अपनी ही मानस-भूमि के ईट-बूने से इस प्रासाद का निर्माण करता है। इसलिए जब अर्थ अलौकिक स्तर पर आता है तो उसमें सामान्य मानव-अनुभूतियों से निर्मित होने के कारण लौकिक विशेषताओं का एक ऐसा रूप बनता है जिसे साधारणीकृत रूप कह सकते हैं।

भावकत्व व्यापार के द्वारा पात्रों की भावनाओं के साथ सहृदय की भावनाओं का तादात्म्य होता है, ऐसा ऊपर कहा गया है, पर यह स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि सर्वत्र पात्र के साथ तादात्म्य नहीं होता। कुछ रसों में श्रोता का आलम्बन वही होता है, जो आश्रय का। इस प्रकार आश्रय के साथ तादात्म्य सम्भव होता है, पर कभी-कभी आश्रय ही श्रोता का आलम्बन हो जाता है। जहाँ आश्रय के साथ श्रोता या दर्शक का तादात्म्य हो जाता है, वही रस पूर्णगि होता है। दूसरे प्रकार के रस में अपूर्णता रहती है। पहली स्थिति केवल शृंगार और वीर, इन दो रसों में ही सम्भव है। ये ज्यादा भावात्मक होते हैं, जबकि अन्य रस अधिकतर कल्पनात्मक होते हैं। यही कारण है कि पूर्णगि रूपकों में केवल दो ही रस होते हैं—वीर और शृंगार।

25. भाव

‘भाव’ शब्द का प्रयोग भरत मुनि ने भावित या वासित करनेवाले के अर्थ में किया है। ‘भाव’ कारण-साधन है। इसका दूसरा अर्थ है भावित या वासित करना। लोक में भी प्रसिद्ध है कि ‘अहो, एक-दूसरे के रस या गन्ध सब भावित हो गया!’ विभाव के द्वारा आहूत जो अर्थ अनुभाव से और वाचिक, सात्विक और आगिक अभिनयों से प्रतीत होता है वह भाव कहा जाता है। वाचिक, आगिक और मुख-रागादि सात्विक अभिनय द्वारा कवि के अन्तर्गत भाव को भावन कराते हुए होने के कारण यह भाव कहा जाता है। नाना अभिनय सम्बन्धवाले रसों को भावित कराने के कारण ये भाव कहे जाते हैं। (‘नाट्यशास्त्र’, 7. 1-3)। इससे जान पड़ता है कि विभाव द्वारा आहूत अर्थ को अनुभावादि द्वारा प्रतीति योग्य करने के कारण, कवि के अन्तर्गत भाव को अभिनयादि द्वारा भावना का विषय बनाने के

कारण, विविध अभिनयों से सम्बन्ध रखनेवाले रसों को सुवासित या रंजित करने के कारण इनका नाम भाव है। अतः तीन स्थितियाँ हुई : (1) कवि के अन्तर्गत भाव, (2) विभाव द्वारा आहृत अर्थ, और (3) अभिनयों से दर्शक के चित्त में अनुभूत होनेवाला रस। एक को प्रतीति-योग्य कराने का काम भाव का है (कवि के अन्तर्गत भाव को), दूसरे को भावना का विषय बनाने का काम भाव का है (विभावाहृत अर्थ को), तीसरे को रंजित या वासित करने का काम भाव का है (अनुभूति को)। इस प्रकार भाव कवि के चित्त में स्थित भावों को प्रतीति-योग्य बनाता है, विभाव द्वारा आहृत अर्थ को भावनीय बनाता है और सहृदय के हृदय में वासना-रूप में स्थित स्थायी भाव को भावित, वासित या रंजित करता है। ये केवल पात्र की मानसिक अवस्थाएँ नहीं हैं। कवि के भावों की प्रतीति के साधन, अनुकार्य पात्र की मन-स्थिति के साथ सहृदय के मनोभावों का सामंजस्य-स्थापन और उसके अन्तःकरण में प्रसुप्त स्थायी भाव को बहु-विचित्र रंगों और वर्णों से रंजित-वासित करके अधिक उपभोग्य बनाने के साधन हैं। भरत मुनि ने 'भाव' शब्द का प्रयोग अभिनेता की दृष्टि में रखकर किया है। उन्होंने परिभाषा देते समय अवश्य ही मानसिक आवेग-संवेगों के अर्थ में इसका प्रयोग किया है। इनमें आठ स्थायी हैं, आठ सत्त्वज हैं और 33 व्यभिचारी हैं। वैसे तो सभी व्यभिचारी हैं, पर आठ अपेक्षाकृत अधिक स्थायी होने के कारण स्थायी कहे गये हैं।

कई बार इन्हें मनोभाव-मात्र समझने का प्रयत्न किया जाता है। व्यभिचारी या सचारी कहे गये भावों में कुछ तो ऐसे हैं जिन्हें मानसिक सबेग कहा जा सकता है (जैसे आवेग, अवमर्ष, अवहिस्था, त्रास, हर्ष, विषाद इत्यादि); कुछ विकल्प कहे जा सकते हैं (जैसे शंका, स्मृति, मति, चिन्ता, वितर्क इत्यादि); कुछ को वेगावरोध कहा जा सकता है (जैसे दैन्य, मद, निद्रा, जड़ता, मोह आदि) और कुछ को वेग-प्रभूति कहा जा सकता है (जैसे श्रम, अपस्मार, इत्यादि), और कुछ ऐसे भी हैं जो विप्रकर्षी सबेग माने जा सकते हैं (जैसे लज्जा, असूया, गर्व आदि)। इसलिए जो लोग इन भावों का अध्ययन मानसिक भाव-मात्र के रूप में करते हैं, वे इसके साथ न्याय नहीं करते। भाव पात्र के मन में होता है, कवि द्वारा निबद्ध होता है, अभिनेता द्वारा प्रतीति-योग्य बनाया जाता है और सहृदय द्वारा रसानुभूति की बहुविचित्र आस्वाद के योग्य बनाने में सहायक होता है।

कवि जैसा चाहता है, वैसा अर्थ विभाव के द्वारा आहृत करता है; पात्र जैसा भाव प्रकट करता है, उसे ही अभिनेता प्रतीति-योग्य बनाता है; अभिनेता जिस अर्थ को प्रतीति-योग्य बनाता है, सहृदय उसी को भावना का विषय बनाता है! इस प्रकार कवि-निबद्ध पात्रों के भाव अभिनेता द्वारा प्रतीति-योग्य बनाये जाकर सहृदय द्वारा प्रभावित होते हैं। इसलिए अभिनेता के द्वारा प्रतीति उत्पन्न करने के साधन भाव मनोविकारों को प्रतीति-योग्य बनाने के साधन हैं। इनसे सम्बन्धित भाव सहृदय के चित्त में मूकम-से-मूकमतर रूप में आविर्भूत होता है। लौकिक मनो-विकार में तीन बातें होती हैं : ज्ञान (सत्त्वगुण), इच्छा (रजोगुण), क्रिया (तमो-

गुण) । मनुष्य कुछ जानता है, कुछ चाहता है, कुछ करता है । सहृदय के चित्त में आते-आते अन्तिम दोनों तत्त्व धीण हो जाते हैं । इसी को शास्त्रकारों ने 'सत्वोद्रेक' कहा है । यह सत्वोद्रेक भावों की विगुद जानकारी के रूप में ले आ देते हैं और सहृदय रसानुभूति के योग्य बनता है । विचार करके देखा जाये तो यह सारी प्राक्रिया दर्शक के अन्तरतर में व्यस्त उसके शुद्ध चैतन्यरूप के उद्घाटन में समर्थ होती है । शुद्ध चैतन्य का उद्घाटन ही आनन्द है । इसमें नानात्व में सामान्य 'एक' की उपलब्धि होती है । कई बार भाव रसानुभूति के स्तर पर नहीं पहुँचा सकते । वे जानकारी के स्तर पर रहकर सहृदय के भीतर केवल आशिक आनन्द को उत्पन्न कर पाते हैं । कई रूपों में यद्यपि रस की स्थिति मानी गयी है, पर वस्तुतः वे भाव तक ही रह जाते हैं । भरत मुनि के युग में जो तमासे प्रचलित थे उनमें जो कुछ अधिक उच्चकोटि के थे उन्हें उन्होंने रूपक की मर्यादा दी अवश्य, पर वे पूर्णग रूपक नहीं हैं । पूर्णग रूपको में वीर और शृंगाररस ही हो सकते हैं । एक और रस हो सकता था—अनुकम्पा, स्थायी भाववाला करुण । पर इस देश में उसका प्रचार नहीं था ।

26. नाटक ही श्रेष्ठ रूपक है

वस्तु, नेता और रस, इन तीन तत्वों के आधार पर रूपकों के भेद किये जाते हैं । यहाँ यह समझ रखना चाहिए कि इनमें प्रधान रस है, वस्तु गौण । कथावस्तु जितना ही अधिक परिचित या प्रख्यात होगा, नाटककार को रस-व्यंजना में उतनी अधिक सहूलियत होगी । प्रख्यात कथा नाटक की कथावस्तु होती है । इसीलिए नाटक भारतीय साहित्य में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण काव्य-रूप है । अरस्तू ने प्लॉट या कथा-वस्तु को तर्जंदी नाटकों की आत्मा कहा था (पोएटिक्स, 1450, अ38) । परन्तु भारतीय परम्परा कथावस्तु को गौण और रस को मुख्य मानती है । प्रख्यात चरित में कथा द्रष्टा की जानी हुई है । नाटककार रस के अनुकूल कथावस्तु और पात्रों के चरित्र में भी काट-छाँट का अधिकार रखता है । कालिदास और भवभूति आदि कवियों ने ऐसी काट-छाँट की है । भारतीय नाटक अपने ढंग का अनोखा ही है—रस के अविरोध नायक और रसोचित नायक के अनुरूप वस्तु, लेकिन वस्तु की मोटी-मोटी बातें सर्वविदित ! इसमें कथावस्तु की जटिलता के चक्कर में न पड़कर कवि रसानुकूल घटनाओं और आवेगों के जाग्रत करने में अपने कौशल का परिचय देता है । प्रकरण की कथावस्तु उत्पाद्य होनी है । उसमें कवि को काल्पनिक कथावस्तु के निर्माण की छूट है, पर यह कथा भी बहुत-कुछ जानी हुई रहती है । वह इतिहास से अर्थात् रामायण-महाभारत में नहीं ली जाती, पर 'कथा-सरि-सामर' आदि लौकिक आख्यानों से ली गयी होती है । इसमें नाटककार को यथार्थ लोकजीवन को चित्रित करने की स्वतन्त्रता अपेक्षाकृत अधिक होती है । नाटिका की कथा कल्पित होती अवश्य है, पर बहुत-कुछ उसकी कथावस्तु मिश्रित ही होती है । कोई लड़की, जिससे विवाह होने पर राजा का कल्याण होनेवाला होता

मिल सका। बाकी रसों में सहृदय का आश्रय के साथ तादात्म्य नहीं हो पाता और आश्रय, अधिक-से-अधिक, सहृदय का आलम्बन बन जाता है। जिस साधारणीकरण से सहृदय के चित्त में सामान्य मनुष्यत्व के साथ एकात्मकता का बोध होता है, वही वास्तविक आनन्द का हेतु है। शास्त्रकारों ने भयानक, वीभत्स, हास आदि को भी रस की मर्यादा दी है, पर वास्तव में ये भावकोटि तक पहुँचकर रह जाते हैं। एक और रस, जिसे भरत मुनि ने नाट्य-रस की मर्यादा नहीं दी है, भक्ति स्थायी भाववाला रस है जिसमें आश्रय के साथ तादात्म्य की सम्भावना है। किसी-किसी आचार्य ने रसों की संख्या परिमित करने को केवल मुनि के प्रति आदर-प्रदर्शन के लिए माना है। वे रसों और भावों की संख्या अधिक मानने के पक्ष में हैं। यदि हास, जुगुप्सा, क्रोध आदि स्थायी भाव हैं तो इन्हीं के समान अन्य मनो-भाव भी स्थायी हो सकते हैं, ऐसा नाट्यदर्पणकार का मत है। उन्होंने लिखा है कि "विशेष रूप से रंजनाकारक होने के कारण और पुरुषार्थों के लिए अधिक उपयोगी होने के कारण शृंगारादि नौ रस (शान्त के सहित) ही पुराने सदाचार्यों के द्वारा उपदिष्ट हैं। किन्तु इनसे भिन्न और रस भी हो सकते हैं, जैसे गृध्नुता या लालच स्थायी भाववाला लौल्य रस, आर्द्रता स्थायी भाववाला वात्सल्य रस, आसक्ति स्थायी भाववाला व्यसनरस, अरति या बेचैनी स्थायी भाववाला दुःखरस, सन्तोष स्थायी भाववाला सुख रस इत्यादि। परन्तु कुछ आचार्य पूर्वोक्त नौ रसों में ही उनका अन्तर्भाव कर लेते हैं।" ('नाट्यदर्पण', 3. 111)

भारतीय नाट्यपरम्परा बहुत पुरानी है। कई बार इसके साथ यावनी नाट्य-परम्परा की तुलना करके यह दिखाने का प्रयत्न किया गया है कि इसका अमुक अंश मिलता-जुलता होने से वहीं (यवन-परम्परा) से लिया गया है, परन्तु यह बात उचित नहीं है। इसका स्वतन्त्र विकास हुआ है और कर्मफल की अवश्यम्भावी प्राप्ति के अद्वितीय भारतीय तत्त्व-दर्शन के अनुकूल हुआ है। आधुनिक दृष्टि से इसमें कमियाँ मालूम पड़ सकती हैं, पर आधुनिक दृष्टि सम्पूर्ण रूप से भिन्न जीवन-दर्शन का परिणाम है।

27. नाट्यशास्त्र और यावनी परम्परा

उन्नीसवीं शताब्दी में कई यूरोपीय पण्डितों ने यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि भारतीय नाट्यों के विकास में भारत के साथ ग्रीस के सम्पर्क का बहुत बड़ा हाथ है। वेबर ने अपनी पुस्तक *Indian Literature* में तथा अन्य कई लेखकों ने यह बताने का प्रयत्न किया कि बैक्ट्रिया, पंजाब और गुजरात में ग्रीक शासकों के दरबार में ग्रीक नाटकों के अभिनय होते थे। उनसे भारतीय नाटक और नाटकीय सिद्धान्तों पर प्रभाव पड़ा होगा। परन्तु 'महाभाष्य' में जब ऐसा लेख प्राप्त हुआ, जिससे 'रामायण-महाभारत' आदि के अभिनय की परम्परा पूर्ण रूप से सिद्ध हो गयी, तो वेबर ने अपने मत में थोड़ा सुधार कर लिया। वे इतना कहकर सन्तुष्ट हो गये कि भारतीय नाटकों पर और नाटकीय सिद्धान्तों पर कुछ ग्रीक-प्रभाव जरूर पड़ा होगा।

पिशेल नामक जर्मन पण्डित ने वेबर के मत का बड़ा जोरदार खण्डन किया, जिसका प्रयाख्यान 1882 ई. में विडिश नामक जर्मन पण्डित ने किया। विडिश यह तो मानते हैं कि भारतवर्ष में स्वतन्त्र भारतीय नाटक के विकास के तत्त्व पूर्ण मात्रा में विद्यमान थे, परन्तु 'महाभाष्य' में उल्लिखित 'रामायण-महाभारत' की लीलाओं से परवर्ती काल के शास्त्रीय-सिद्धान्त-मर्यादित नाटको को भिन्न समझते हैं। उनका कहना है कि परवर्ती काल के नाटको की विषय-वस्तु का परिवर्तन हो गया, जो पौराणिक पात्र थे, वे गृहस्थ के दैनन्दिन जीवन के सचि में ढाले गये, नाटकों की प्रधान काव्य-वस्तु कामदी-प्रेम बन गया। कथावस्तु का कलात्मक विकास हुआ जिसमें अंगों और दृश्यों में उनका विभाजन किया गया, पात्रों के ढाँचे में विकास हुआ, वार्तालाप के विकास के सामने महाकाव्यात्मक तत्त्व पीछे रह गये, पद्यों के साथ-साथ गद्य का मिश्रण हुआ और संस्कृत के साथ प्राकृत ने भी नाटकों में अपना अधिकार स्थापित किया। क्या यह सब यों ही हो गया? निश्चय ही कोई महत्त्वपूर्ण प्रेरक तत्त्व नया आया होगा। विडिश का यही अनुमान है कि यह नया तत्त्व ग्रीक लोगों के साथ भारतीयों का सम्पर्क ही है। विडिश के इस मत की बड़ी चर्चा हुई। उसके बाद भारतीय कला और धर्म के अन्धान्ध क्षेत्रों में ग्रीक-प्रभाव की काफी चर्चा हुई। मूर्तिकला के क्षेत्रों में गन्धार की मूर्तियों को ग्रीक-मूर्तिकला की देन बताया गया और परवर्ती काल में एक नवीन स्वतन्त्र भारतीय कला के विकास में उसे प्रेरक-तत्त्व समझा गया। प्रो. सिल्वा लेवी ने विडिश के नाटक-सम्बन्धी मत का तो बड़ा जोरदार खण्डन किया, किन्तु उन्होंने स्वयं ही स्वीकार किया कि अश्वघोष के माध्यम से बौद्ध धर्म में भी नवीन प्राणों का स्पन्दन दिखायी देता है। उसका कारण पश्चिम से आयी हुई धार्मिक विचारधारा थी। इस प्रकार विडिश ने जिस ग्रीक प्रभाव को भारतीय नाटकों का प्रेरक तत्त्व बताना चाहा था, उसका अस्तित्व शिल्प और धर्म के दूसरे क्षेत्रों में भी स्थापित करने का प्रयत्न हुआ। अब प्रश्न यह है कि क्या सचमुच ग्रीक नाटकों के दरबार में ग्रीक नाटकों का अभिनय हुआ करता था? दुर्भाग्यवश इसके पक्ष या विपक्ष में कहने योग्य प्रमाण कम है। सन् 1909 ई. में 'रायल एशियाटिक सोसायटी' की पत्रिका में सुप्रसिद्ध पुरातत्त्वज्ञ जॉन मार्शल ने पेशावर में प्राप्त एक बरतन पर ग्रीक नाटक 'एण्टिगोन' के एक अभिप्राय का अंकन बताना चाहा, परन्तु प्रायः सभी विद्वानों ने उसे सन्देहास्पद और कष्ट-कल्पित माना। अलशेन्ड के बारे में अवश्य कहा जाता है कि वह नाटक देखने का बड़ा शौकीन था और यह भी सुना जाता है कि अकेले एकबताना (Ekbatana) में ही तीन हजार ग्रीक-कलाकार थे। परवर्ती ग्रीक लेखकों ने लिखा है कि इरानी जेडरोनियन (Gedrosians) और शुशा (Susa) के लोग यूरोपाइड और सौफोक्लिस के नाटकों के गीत गाया करते थे। और परवर्ती ग्रीक लेखक 'फिलोस्ट्रटस' (Philostratos) ने तो एक ब्राह्मण की चर्चा की है जिसे गर्व था कि उसने यूरोपाइड का नाटक 'हेरक्लीडस' (Herkleidai) पूरा पढ़ लिया है। प्रो. सिल्वा लेवी इन वक्तव्यों को अतिरंजित और सन्देहास्पद मानते

हैं। जो हो, यह मान लिया जा सकता है कि भारतवर्ष में जो ग्रीक लोग आये होंगे वे कुछ-न-कुछ अपने देश के नृत्य, गान, नाटक आदि का अभिनय भी कराते होंगे। जिन शासकों ने ग्रीक कलाकारों को बुलाकर सुन्दर सिक्के ढलवाये उनसे उत्तने कला-प्रेम की आशा तो की ही जा सकती है; परन्तु फिर प्रश्न उठता है कि क्या सचमुच इन नाटकों ने भारतीय नाटकों को प्रभावित किया होगा? विडिश का कहना है कि ईसवी-पूर्व 340 और 260 के बीच जो ग्रीस में नयी ऐक्टिक कामेडियाँ लिखी गयी वे ही भारतीय नाटकों को प्रभावित करनेवाले मूल स्रोत मानी जा सकती है, परन्तु जैसाकि श्री ए. वी. कीथ ने अपने 'संस्कृत नाटक' नामक ग्रन्थ में बताया है, "संस्कृत नाटक और कामेडियो में जो सम्बन्ध है वह बहुत थोड़ा है।" श्री ए. वी. कीथ ने और भी कहा है कि विडिश का यह कहना कि ग्रीक (रोमन) और भारतीय दोनों नाटकों से अंकों और दृश्यों का विभाजन होता है, दोनों में सभी पात्र प्रत्येक दृश्य के अन्त में रंगमंच छोड़ देते हैं, अंकों की संख्या साधारणतः पाँच होती है (भारतीय नाटकों में यह संख्या प्रायः अधिक होती है), कोई बहुत महत्त्वपूर्ण साम्य नहीं है; क्योंकि यह सयोगजन्य साम्य भी हो सकता है। संस्कृत-नाटकों का अंग-विभाजन एक्शन के विश्लेषण (analysis of action) पर आधारित होता है; जो ग्रीस और रोम में कहीं भी अनुलिखित नहीं है। इसी प्रकार दृश्य-सम्बन्धी रूढ़ियों में जो समानता है, जनान्तिक और अपवायं भाषण की रूढ़ियों में जो एकरूपता है और किसी पात्र के प्रवेश के समय रंगमंच पर उपस्थित किसी अन्य पात्र से उसके सम्बन्ध में परिचयात्मक वाक्य कहलाने की जो समान प्रथाएँ हैं, वे भी ऐसी हैं जो एक ही परिस्थिति में खेले जानेवाले नाटकों में अवश्य निमोज्य हैं, उनकी समानता के ग्रीक या रोमन प्रमाण की स्थापना नहीं की जा सकती। ('संस्कृत ड्रामा' में ए. वी. कीथ, पृ. 58-59)। आजकल के वैज्ञानिक युग में भी नवागत पात्र के परिचय कराने की आवश्यकता अनुभव की ही जाती है।

डॉ. राघवन् ने संस्कृत-नाटकों के वस्तु-विषय को बहुत सुन्दर ढंग से बताया है—संस्कृत में नाटक प्रस्तावना के साथ प्रारम्भ होता है जिसमें सूत्रधार और उसका कोई सहयोगी सम्भाषण करते हैं और कवि (नाटककार) तथा नाटक का परिचय प्रस्तुत करते हैं। कथावस्तु का आयोजन परिच्छेदों में किया जाता है, जिन्हें अंक कहते हैं और जिनकी सीमा चार से लेकर दस तक होती है। अंक में दृश्य-परिवर्तन हो सकता है, किन्तु उनमें दृश्यों के विभाजन का संकेत नहीं किया जाता। अंकों में एक नैरन्तरिक कार्य-कलाप होता है जो एक दिन की अवधि का नहीं होता। अंकों में उच्चतर अथवा निम्नतर चरित्रों का एक प्रस्तावनात्मक दृश्य हो सकता है। इसका प्रयोजन कथावस्तु में एकसूत्रता अथवा नैरन्तर्य की स्थापना करना, दर्शकों को कथावस्तु का बोध कराना और उन घटनाओं के विषय में सूचना देना अथवा वार्त्तालाप कराना होता है जो रंगमंच पर प्रमुख अंकों में प्रदर्शित न किये जा सकते हों। पूर्व-निर्देश के अभाव में कोई पात्र मंच पर अवतरित नहीं हो सकता। नाटक की मूल वस्तु में गद्य तथा पद्य-शैलियों का मिश्रण होता है। पद्य का प्रयोग उस

स्थान पर होता है जब किसी आश्चर्यजनक अभिव्यक्ति अथवा उच्च प्रभाव की सृष्टि की आवश्यकता होती है। गद्य और पद्य के मिश्रण की भाँति ही साहित्यिक तथा लौकिक भाषाओं का भी मिश्रण होता है। उच्चवर्णीय तथा शिक्षित पुरुष-पात्र संस्कृत बोलते हैं और निम्नतर श्रेणी के पात्र, स्त्री-पात्र तथा साधारण सभासद् प्राकृत बोलते हैं, जो निम्न श्रेणी के पात्रों की संख्या तथा प्रवृत्ति के अनुसार कभी-कभी विभिन्न प्रकार की होती है। कार्य संक्षिप्त अवधि का भी हो सकता है अथवा वर्षों तक फैला हुआ भी हो सकता है और इसी प्रकार एक विशिष्ट स्थान पर भी घटित हो सकता है अथवा विभिन्न स्थानों तक भी उसका विस्तार हो सकता है। कथावस्तु प्रसिद्ध महाकाव्यों से ली जा सकती है अथवा कल्पित या भिन्न भी हो सकती है। कथावस्तु के प्रख्यात होने पर भी नाटककार उसे अपने नाटक के भाव तथा प्रयोजन के उपयुक्त नया रूप दे सकता है; क्योंकि संस्कृत-नाटककार उसे अपने नाटक में उदात्त चरित्रों तथा दर्शकों के अन्तस्थल पर उदात्त भावों का प्रभाव उपस्थित करने का प्रयास किया करता है। नाटक का अन्त सुखमय होना चाहिए। (संस्कृत लक्षण-ग्रन्थों के अनुसार नाटक एक विशेष जाति का अभिनेय रूपक है, परन्तु यहाँ इस शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थों में किया गया है।)

इन दृष्टियों तथा अपने निर्धारित भाव के अनुसार नाटककार अपनी मूल वस्तु के अवयवों, कथावस्तु, चरित्र और रस की योजना करता था। वस्तुतः रस ही संस्कृत के सभी काव्य-नाटकों का लक्ष्य है। रस तक ले जाने के कारण ही नायक (ले जानेवाला), नायिका (ले जानेवाली), अभिनय (ले जाने का पूर्ण साधन) आदि शब्दों की रचना हुई है। वह कथा की उन घटनाओं को, जो उसके कथानक के लिए आवश्यक होती थी अथवा उसके मुख्य भाव के विरुद्ध होती थी, परित्यक्त अथवा पुनर्निर्मित करता था। यही वह अपने स्वयं के चरित्रों की सृष्टि कर लेता था। कथावस्तु तथा चरित्र-चित्रण, जो पश्चिमी नाटकों के सर्वस्व होते हैं, भारतीय नाट्यकला में रस के साधक होते थे। इसका यह तात्पर्य नहीं है कि कथानक एवं चरित्र-चित्रण उपेक्षित थे। भरत का कथानक-निर्माण की प्रविधि का नियमपूर्ण वर्गीकरण इस प्रकार की आलोचना का निराकरण करेगा।

'यवनिका' शब्द ने भी अनेक प्रकार की ऊहापोहों को उत्तेजना दी है, परन्तु विंडिश और लेवी ने इस शब्द से उत्पन्न भ्रान्त धारणाओं का निरसन कर दिया है। वस्तुतः यवनिका या 'जवनिका' संस्कृत के 'यमनिका' शब्द के प्राकृत रूप है जिसका अर्थ होता है, समयन की जानेवाली पटी (तु. अपटीक्षेप प्रवेश) या परदा। यदि यह शब्द किसी प्रकार 'यवन' शब्द से सम्बद्ध मान भी लिया जाये, तो भी इसका अर्थ केवल विदेशों से आयी हुई वस्तु ही होगा। भारतीयों का प्रथम परिचय आयोनियन (Ionian) लोगों से हुआ था, उसी से संस्कृत का 'यवन्' और पालि का 'योन' शब्द बना है। बाद में इस शब्द का अर्थ-विस्तार हुआ और हेलेनिक परसियन साम्राज्य के सभी देशों के निवासियों के लिए इसका प्रयोग हुआ है; मिस्र (Egypt), ईरान (Persia), सीरिया, वाह्लीक (Wahlic) आदि सभी देशों

के निवासी यवन कहे जाते थे और उनकी वस्तुएँ भी इसी विशेषण से स्मरण की जाती थी। लेवी ने ईरान के वने परदे की यवनिका कहा है। वस्तुतः जैसा कीथ ने कहा है, ग्रीक नाटकों में परदे होते ही नहीं थे। स्वयं विडिश ने भी इस तथ्य को स्वीकार किया है। फिर भी वे कहना चाहते हैं कि ग्रीक रंगमंच के पीछे जो चित्रित दृश्यावली होती थी उसे ही भारतीय रंगमंच में परदे से सूचित किया जाता होगा, इसलिए उसको 'यवनिका' नाम दे दिया गया। यह विचित्र तर्क है। अनेक यूरोपीय पण्डितों ने इस तर्क की निस्सारता सिद्ध की है, फिर भी 'यवनिका' शब्द इतना स्पष्ट ध्वंजनाकारी है कि इससे उत्पन्न भ्रान्त धारणा इस देश में बनी हुई है और आये-दिन अच्छे-अच्छे भारतीय मनीषी इस भ्रान्त सिद्धान्त को अम्लान-भाव से कह दिया करते हैं।

मुप्रसिद्ध विद्वान् डॉ. राघवन् ने ग्रीक और संस्कृत-रंगमंचों की तुलना करते हुए ठीक ही कहा है कि "भारतीय रंगमंच पर नाट्य-रूपों की विविधता पहले से ही थी, जो (उस समय) यूनान में अनुपलब्ध थी। 'तर्जंदी' यूनानी नाटकों का सर्वोत्कृष्ट रूप था और संस्कृत-रंगमंच पर यूनानी तर्जंदी-जैसी किसी वस्तु का विकास कभी नहीं हुआ। वस्तुतः इसके सिद्धान्त रंगमंच पर किसी की मृत्यु अथवा मृत्यु के साथ किसी नाटक के अन्त का निषेध करते थे। संस्कृत-रंगमंच में यूनानी-रंगमंच के समान कोई गायक-बृन्द नहीं होता था और यूनानी सिद्धान्त के अनुसार अनिवार्य संकलन-त्रय के सिद्धान्त से देश-काल के संकलन भारतीय सिद्धान्त तथा व्यवहार द्वारा पूर्ण निश्चिन्त होकर छोड़ दिये गये थे। भारतीय नाटक यूनानी नाटक की अपेक्षा अत्यधिक विशाल भी था। यूनानी-रंगमंच का भारतीय रंगमंच के विविध रूपों से—जिनका भरत ने कुछ विशदता से वर्णन किया है—कोई साम्य नहीं है। भरत के—जिनका ग्रन्थ अरस्तू के 'पोयटिक्स' तथा 'रिटारिक्स' के सम्मिलित रूप से भी अधिक पूर्ण है—पूर्ण रस-सिद्धान्त के समक्ष त्रास, करुणा तथा विरेचन के यूनानी सिद्धान्त हैय-से है। परदे के लिए प्रयुक्त 'यवनिका' शब्द, रंगमंच पर आने-वाले राजकीय अनुचरों में यवन स्त्रियों की उपस्थिति आदि तथ्यों में भी यवन-सम्पर्क के कुछ प्रमाण खोजे गये हैं। (इनमें से) अन्तिम तो नितान्त व्यर्थ है। यदि हमारे पास परदे के लिए 'पटी', 'तिरस्करिणी', 'प्रतिशिरा' तथा यहाँ तक कि 'यमेनिका' आदि शब्द देशीय तथा युक्तियुक्त न होते तो प्रथम युक्ति में कुछ शक्ति हाँ सकती थी। इन रूपों की अपेक्षा भारतीय नाटक के अधिक महत्त्वपूर्ण विशिष्ट अंग वे हैं जिनका यूनानी नाटकों में अभाव है—संस्कृत-नाटकों में प्रयुक्त संस्कृत तथा विभिन्न प्रकार की प्राकृतों का बहुभाषीय माध्यम। सिलवा लेवी ने इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया कि संस्कृत-नाटक पश्चिमी भारत में शकों के प्रभाव में विकसित हुए हैं। उनके आधार-भूत प्रमाण नितान्त सारशून्य हैं। कीथ के अनुसार संस्कृत-नाटकों का उद्भव तथा विकास स्वदेशीय ही है। निस्सन्देह शिल्प तथा आदर्श की दृष्टि से भारतीय नाटक यूनानी नाटक से सर्वथा भिन्न है।

'यवनिका' की ही भाँति संस्कृत-नाटकों में राजा की अंगरक्षिका के रूप में यावनी

वालाओ की उपस्थिति को भी ग्रीक रंगमंच के प्रभाव का निदर्शक बताया जाता है, पर जेमा कि ग्री कीथ ने कहा है कि ग्रीक नाटकों में अंगरक्षिकाओं का कोई अस्तित्व नहीं है, यह अधिक-से-अधिक ग्रीक रमणियों के प्रति भारतीय राजाओं का भुकाव ही सिद्ध करता है। कौटिल्य के अर्थशास्त्र² तथा मैगस्थनीज आदि के लेखों से इसका अनुमान सहज ही किया जा सकता है।

विडिश ने नाटिकाओं के साथ कई कामदियों का आश्चर्यजनक साम्य दिखाया है और इनमें तथा अन्य संस्कृत-नाटकों में जो अभिज्ञान या सहिदानी का अभिप्राय आया है उसे ग्रीक प्रभाव बताने का प्रयत्न किया है। परन्तु जैसा कि कीथ ने कहा है, अभिज्ञान का अभिप्राय भारतीय कथा-साहित्य में इतना पुराना है कि यह कल्पना करना कि भारतीयों को अभिज्ञान या सहिदानी के अभिप्राय को उधार लेने के लिए ग्रीक जाना पड़ा, कुछ तुक की बात नहीं है। यह और बात है कि जिन कथाओं और काव्यों में इस प्रकार के अभिप्रायों का प्रयोग है, उनकी तिथि सर्वत्र सन्देहास्पद बतायी जाती है। ब्लूमफील्ड आदि विद्वानों ने भारतीय कथानक-रूढ़ियों का बहुत विस्तृत और गहन अध्ययन प्रस्तुत किया है। उनके प्रयत्नों से इस रूढ़ि की प्राचीनता निस्सन्देह रूप से प्रमाणित हो गयी है। 'मृच्छकटिक' नाटक की कथावस्तु, नाम आदि को लेकर विडिश ने अपने सिद्धान्त स्थिर किये थे, पर भूष के 'चावदत्त' नामक नाटक के मिलने से, जो 'मृच्छकटिक' का मूल रूप है, अब उसका भी वजन कम हो गया है। 'मृच्छकटिक' में कुछ नयापन है अवश्य, और यदि वह विदेही प्रेरणा से आया हो तो कोई आश्चर्य नहीं है। राजनीतिक उत्तरोत्तरो से गणिका वसन्तसेना का रानी की मर्यादा या लेना नयी-सी बात है, पर उसका पहली रानी के साथ-साथ विवाहित पत्नी के रूप में रहना भारतीय प्रथा है।

इसी प्रकार और भी जो बातें कही गयी हैं वे निराधार और कष्ट-कल्पित हैं। यह तो नहीं माना जा सकता कि ग्रीकों-जैसी शक्तिशाली जाति के सम्पर्क में आने के बाद भारतीयों-जैसी अद्भुत कल्पनाशील जाति के विचारों और कल्पना-शक्ति में कोई परिवर्तन हुआ ही न होगा, पर जहाँ तक नाटकीय सिद्धान्तों का प्रश्न है, उसकी बहुत ही समृद्ध और पुरानी परम्परा इस देश में विद्यमान थी। यह भी नहीं समझना चाहिए कि यावनी साहित्य और विचारधारा भारतीय सम्पर्क में आकर कुछ लेने में हिचकी होगी। अधिक-से-अधिक यही कहा जा सकता है कि दोनों जातियों में कुछ ऐसा आदान-प्रदान हुआ अवश्य होगा, पर उससे 'नाट्यशास्त्र' के सिद्धान्तों को ग्रीक-साहित्य की देन कहना कल्पना-विलास-माल है।

कई यूरोपीय पण्डितों ने केवल बाहरी प्रमाणों पर निर्भर न रहकर विषय-वस्तु और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भारतीय और ग्रीक-रोमन नाटकों की तुलना की है और बताया है कि भारतीय नाटकों में जो 'टाइप' की प्रधानता है, वह सिद्ध करती है कि आरम्भ में वे अनुकरणमूलक रहे होंगे और बाद में ग्रीक-रोमन-नाटकों

के प्रभाव से नया रूप ग्रहण किया होगा। पुराने टाइपो का रह जाना उनके मत से रोमन कामदियों से उनका प्रभावित होने का ही लक्षण है, क्योंकि यह सिद्ध करता है कि कुछ नया तो आ गया, पर पुराना गया नहीं। यह बात कितनी निराधार है, यह श्री कीथ के इस वाक्य से स्पष्ट हो जाता है :

“The similarity of types is not at all convincing, the borrowing of the idea of using different dialects from the mime is really absurd and the large number of actors ■ equally natural in either case.”

अर्थात् टाइपो की समानता विल्कुल मानने योग्य बात नहीं है और विभिन्न बोलियों के प्रयोग-सम्बन्ध में माइम से उधार लेनेवाला विचार बेहूदा तर्क है तथा अभिनेताओं की अधिक संख्या का होना दोनों देशों के नाटकों में समान रूप से सम्भव है।

श्री कीथ ने जोर देकर कहा है कि ग्रीक-रोमन कामदियों में टाइप की ही प्रधानता है और संस्कृत-नाटकों में परिचित पात्र की वैयक्तिक विशेषताओं के कारण कथावस्तु में जो विकास हो जाता है, वह उसमें एकदम नहीं मिलता।

ऊपर संक्षेप में आधुनिक विद्वानों की कुछ ऊहापोहों की चर्चा की गयी है। इस चर्चा का उद्देश्य केवल पाठकों को नये विचारों से परिचित करा देना था। इस संक्षिप्त चर्चा से इतना तो स्पष्ट है कि भारतीय नाटकों के विकास में बाहरी प्रभाव की बातें विशुद्ध अटकल पर आधारित हैं और ‘नाट्यशास्त्र’ के विकास में तो किसी विदेशी परम्परा का नाम-मात्र का भी सम्बन्ध नहीं दिखाया जा सकता। ‘नाट्यशास्त्र’ की परम्परा बहुत पुरानी—हज़रत ईसा के जन्म से सैंकड़ों वर्ष पुरानी है।

[नाट्यशास्त्र की भारतीय परम्परा और दशरूपक पुस्तक की भूमिका]



प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद

11

11

11

कलात्मक विलासिता की योग्यता

प्राचीन भारत के कलात्मक विनोदों की चर्चा थोड़े में कर सकना सम्भव नहीं है। 'प्राचीन भारत' बहुत व्यापक शब्द है। इसका साहित्य हजारों वर्षों में परिष्कृत है और इसके इतिहास का पद-संचार लाखों वर्गमील में फैली एकाधिक मानव-मण्डलियों के जीवन-विश्वासों और विचारों के ऊपर चिह्नित है, इसलिए दो या तीन व्याख्यानों में हम उसके उस पहलू का सामान्य परिचय भी नहीं पा सकेंगे जिसे कला-विलास या कलात्मक विनोद कहा जा सकता है। फिर इस देश के इतिहास का जितना अंश जाना जा सका है, उसकी अपेक्षा वह अंश कम महत्वपूर्ण नहीं है जिसे नहीं जाना जा सका। कभी-कभी तो वह अधिक महत्वपूर्ण है। हमारे पास जो पुराना साहित्य उपलब्ध है, उसका एक महत्वपूर्ण अंश वैरागी साधुओं द्वारा वैरागी साधुओं के लिए ही लिखा गया है। नाच-गान का स्थान उसमें है ही नहीं, फिर भी वह लोकविच्छिन्न नहीं है, इसीलिए किसी-न-किसी बहाने उसमें लोक-प्रचलित कलात्मक विनोदों की बात आ ही जाती है। बौद्धों और जैनियों के विशाल साहित्य में ऐसे उल्लेख नितान्त कम नहीं हैं।

परन्तु इन विनोदों का यथार्थ वर्णन लौकिक रस के उपस्थापक काव्यों, नाटकों, कथा-आख्यायिकाओं और इनकी विवेचना करनेवाले ग्रन्थों में ही मिलता है। दुर्भाग्यवश हमें इस श्रेणी का पुराना साहित्य बहुत कम मिला है। इसमें तो कोई सन्देह ही नहीं कि सन् ईसवी के पूर्व इस प्रकार का साहित्य प्रचुर मात्रा में विद्यमान था। भरत के नाट्य-शास्त्र में, नृत्य, नाट्य आदि का जैसा सुसम्बद्ध विश्लेषण है और नाट्यरूढ़ियों की जैसी सुविस्तृत सूची प्राप्त है, वह इस बात का पक्का प्रमाण है कि भरत मुनि को इस श्रेणी का बहुत विशाल साहित्य ज्ञात था। प्राचीनतर साहित्य से इस बात का पर्याप्त प्रमाण भी मिल जाता है। पर वह समूचा साहित्य केवल अनुमान का ही विषय रह गया है। यद्यपि हम इस विषय का यथार्थ वर्णन खोजें तो सन् ईसवी के कुछ सौ वर्ष पहले से लेकर कुछ सौ वर्ष बाद तक के साहित्य को प्रधान अवलम्ब बनाना पड़ेगा। पाली-साहित्य से तात्कालिक

सामाजिक पृष्ठभूमि का अच्छा आभास मिलता है, पर निश्चित रूप से यह कहना कठिन ही है कि वे बुद्ध के समकालीन है ही। उनका अन्तिम रूप से सम्पादन बहुत बाद में हुआ था। यही कहानी जैन आगमों की है जिनका सकलन और भी बाद में हुआ। इनमें नयी बात आयी ही नहीं होगी, यह जोर देकर नहीं कहा जा सकता।

इसलिए सन् ईसवी के थोड़ा इधर-उधर से आरम्भ करना ही ठीक जान पड़ता है। फिर इसके ऐतिहासिक कारण भी हैं जिनके विषय में अभी निवेदन कर रहा हूँ। इस दृष्टि से देखिए तो इस पुस्तक का विवेच्य—कला—आपको सबसे अधिक सामग्री देने योग्य ही मालूम होगा।

यह स्पष्ट हो जाना चाहिए कि विलासिता और कलात्मक विलासिता एक ही वस्तु नहीं है। थोथी विलासिता में केवल भूख रहती है—नगी बुभुक्षा; पर कलात्मक विलासिता समय चाहती है, शालीनता चाहती है, विवेक चाहती है। सो, कलात्मक विलास किसी जाति के भाग्य में सदा-सर्वदा नहीं जुटता। उसके लिए ऐश्वर्य चाहिए, समृद्धि चाहिए, त्याग और भोग का सामर्थ्य चाहिए और सबसे बढकर ऐसा पौरुष चाहिए जो सौन्दर्य और सुकुमारता की रक्षा कर सके। परन्तु इतना ही काफी नहीं है। उस जाति में जीवन के प्रति ऐसी एक दृष्टि सुप्रतिष्ठित होनी चाहिए जिससे वह पशु-सुलभ इन्द्रिय-वृत्ति को और बाह्य पदार्थों की ही समस्त सुखों का कारण न समझने में प्रवीण हो चुकी हो, उस जाति की ऐतिहासिक और सांस्कृतिक परम्परा बड़ी और उदार होनी चाहिए और उसमें एक ऐसा कौलीन्य-गर्व होना चाहिए जो आत्म-मर्यादा को समस्त दुनिया की सुख-सुविधाओं से श्रेष्ठ समझता हो, और जीवन के किसी भी क्षेत्र में असुन्दर को बर्बाद न कर सकता हो। जो जाति सुन्दर की रक्षा और सम्मान करना नहीं जानती वह विलासी भले ही हो ले, पर कलात्मक विलास उसके भाग्य में नहीं बढा होता। भारतवर्ष में एक ऐसा समय बीता है जब इस देश के निवासियों के प्रत्येक कण में जीवन था, पौरुष था, कौलीन्य-गर्व था और सुन्दर के रक्षण-पोषण और सम्मान का सामर्थ्य था। उस समय उन्होंने बड़े-बड़े साम्राज्य स्थापित किये थे, सन्धि और विग्रह के द्वारा सभूने ज्ञात जगत् की सम्पत्ता का नियन्त्रण किया था और वाणिज्य और मालाओं के द्वारा अपने को समस्त सभ्य जगत् का सिरमौर बना लिया था। उस समय इस देश में एक ऐसी समृद्ध नागरिक सभ्यता उत्पन्न हुई थी, जो सौन्दर्य की सृष्टि, रक्षण और सम्मान में अपनी उपमा स्वयं ही थी। उस समय के काव्य, नाटक, आख्यान, आख्यायिका, चित्र, मूर्ति, प्रासाद आदि को देखने से आज का अभाग्य भारतीय केवल विस्मय-विमुग्ध होकर देखता रह जाता है। उस युग की प्रत्येक वस्तु में छन्द है, राग है और रस है। उस युग में भारतवासियों ने जीने की कला आधिष्ठातृ की थी। यह काल बहुत दिनों तक जीता रहा है, पर मैंने अपने वस्तव्य के लिए गुप्तकाल के कुछ सौ वर्ष पूर्व से लेकर कुछ सौ वर्ष बाद तक के साहित्य को ही प्रधान रूप से उपजीव्य मान लिया है। इस प्रकार हमारा काल सीमित हो गया है।

काल-सीमा का औचित्य

पूछा जा सकता है कि हमारे इस सीमा-निर्धारण का औचित्य क्या है? हजारों वर्षों की विपुल साहित्य-साधना को छोड़कर मैंने दन आठ-दस सौ वर्षों की साहित्यिक साधना को ही क्यों आलोचना के लिए चुना है?

कारण बताता हूँ। सन् ईसवी की पहली सताव्सी में मथुरा के कुपाण तत्ताटो के साधन-सम्बन्धी ऐतिहासिक चिह्नों का मिलना एकाएक बन्द हो जाता है। इसके बाद के दो-तीन सौ वर्षों का काल भारतीय इतिहास का अन्धकार-भुग कहा जाता है। आगे दिन विद्वान् इस युग के इतिहास-सम्बन्धी नये-नये सिद्धान्त उपस्थित करते रहते हैं, और पुराने सिद्धान्तों का राखण करते रहते हैं। अब तक इस काल का इतिहास लिखने योग्य पर्याप्त साधन नहीं उपलब्ध हुई है। किन्तु 220 ई. में मगध का प्रसिद्ध पाटलिपुत्र 400 वर्षों की गढ़ निद्रा के बाद अचानक जाग उठता है। इसी वर्ष चन्द्रगुप्त नामधारी एक साधारण राजकुमार, जिसका विवाह सुप्रसिद्ध लिच्छवि-वंश में हुआ था और इसीलिए जिसकी ताकत बढ़ गयी थी, अचानक प्रवस पराक्रम से उत्तर भारत में स्थित विदेशियों को उखाड़ फेंकता है। उसके पुत्र समुद्रगुप्त ने, जो अपने योग्य पिता का योग्य पुत्र था, इस उन्मूलन-कार्य की ओर भी आगे बढ़ाया और उसके योग्यतर प्रतापी पुत्र द्वितीय चन्द्रगुप्त या सुप्रसिद्ध विक्रमादित्य ने अपने रास्ते में एक भी काँटा नहीं रहने दिया। उसका सुव्यवस्थित साम्राज्य प्रह्लदेष्ट से पश्चिम समुद्र तक और हिमालय से नर्मदा तक फैला हुआ था। गुप्त सम्राटों के इस सुदृढ़ साम्राज्य ने भारतीय जनसमूह में नवीन राष्ट्रीयता और विद्याप्रेम का सञ्चार किया। इस युग में राजकार्य से लेकर समाज, धर्म और साहित्य तक में एक अद्भुत क्रान्ति का परिचय मिलता है। ब्राह्मण धर्म और संस्कृत भाषा एकदम नवीन प्राण लेकर जाग उठे, पुराने क्षत्रपों द्वारा व्यवहृत प्रत्येक शब्द मानो उद्देश्य के साथ बहिष्कार कर दिये गये। गुप्ताणों द्वारा समर्थित गान्धार-शैली की कला एकाएक बन्द हो गयी और सम्पूर्णतः स्वदेशी मूर्ति-शिल्प और वास्तु-शिल्प की प्रतिष्ठा हुई। राजकीय पदों के नाम नये सिरे से एकदम बदल दिये गये। समाज और जाति की व्यवस्था में भी परिवर्तन किया गया था—इस बात का सबूत मिल जाता है। सारा उत्तरी भारत जैसे एक नया जीवन लेकर नयी उमंग के साथ प्रकट हुआ। इस काल से भारतीय चिन्ता-स्रोत एकदम नयी दिशा की ओर मुड़ता है। कला और साहित्य की चर्चा करनेवाला कोई भी व्यक्ति इस नये धुमाव की उपेक्षा नहीं कर सकता। जिन दो-तीन सौ वर्षों की ओर ध्रुव में इशारा किया गया है, उनमें भारतवर्ष में सायद विदेशी जातियों के एकाधिक आक्रमण हुए थे, प्रजा सन्तस्त थी, नगरियाँ विध्वस्त हो गयी थीं, जनपद आग की लपटों के शिकार हुए थे। कालिदास ने अयोध्या की दायण दीना-वस्था दिखाने के बहाने मानो गुप्त सम्राटों के पूर्ववर्ती काल के समृद्ध नागरिकों

की जो दुर्दशा हुई थी, उसका अत्यन्त हृदयविदारि चित्र खीना है। दक्षिणशाली राजा के अभाव में नगरियों की असंख्य अट्टालिकाएँ भग्न, जीर्ण और पतित हो चुकी थी, उनके प्राचीर गिर चुके थे, दिनान्तकालीन प्रचण्ड आँधी से छिन्न-भिन्न मेघपटल की भाँति वे श्रीहीन हो गये थे। नागरिकों के जिन राजपथों पर घनी रात में भी निर्मय विचरण करनेवाली अभिसारिकाओं के नूपुरसिजन का स्वर सुनायी देता था, वे राजपथ शृङ्गालों के विकट नाद से भयंकर हो उठे थे। जिन पुष्करिणियों में जलक्रीडा-कालीन मृदगों की मधुर ध्वनि उठा करती थी, उनमें जंगली भैंसे लोटा करते थे और अपने शृंग-प्रहार से उन्हें गँदता कर रहे थे। मृदंग के ताल पर नाचने के अभ्यस्त सुवर्णयष्टि पर विधाम करनेवाले श्रीङ्ग-मयूर अब जंगली हो चुके थे, उनके मुलायम वहँभार दादाग्नि से दग्ध हो चुके थे। अट्टालिकाओं की जिन सीढियों पर रमणियों के सराग-पद संवरण करते थे, उन पर व्याघ्रों के लहू-लुहान पद दौड़ा करते थे। बड़े-बड़े राजकीय हाथी, जो पक्षवन में अवतीर्ण होकर मृणालनालों द्वारा करेणुओं की सम्बर्धना किया करते थे, सिंहों से आक्रान्त हो रहे थे। लीधस्तम्भों पर लकड़ी की बनी स्त्री-पूतियों का रंग धूसर हो गया था और उन पर साँपों की लटकती हुई कँचुली ही उत्तरीय का कार्य कर रही थी। हर्म्यों में के अमल-धवल प्राचीर काले पड़ गये थे, दीवारों के फाँक में से तृणावलियाँ निकल पड़ी थी, चन्द्रकिरणें भी उन्हें पूर्ववत् उद्भासित नहीं कर सकती थी। जिन उद्यान-सत्ताओं से बिलासिनियाँ अति सदय भाव से पुण्य चयन करती थी, उन्हीं की बानरों ने बुरी तरह से छिन्न-भिन्न कर डाला था; अट्टालिकाओं के गवाक्ष रात में न तो मागत्य प्रदीप से और न दिन में गूहलदिग्गो की मुलकान्ति से ही उद्भासित हो रहे थे, मानो उनकी लज्जा ढकने के लिए ही मकड़ियों ने उन पर जाला तान दिया था। नदियों के सैकड़ों पर पूजन-सामग्री नहीं पड़ती थी, स्नान की चहल-पहल जाती रही थी, उपान्त देश के बेतसलता कुञ्ज सूने पड़ गये थे ('रघुवंश', 16-11-21)। ऐसे ही विष्वस्त भारतवर्ष को गुप्त-सम्राटों ने नया जीवन दिया। कालिदास के ही शब्दों में कहा जाय तो सम्राट के नियुक्त शिल्पियों ने प्रचुर उपकरणों से उस दुर्दशाग्रस्त नगरी को इस प्रकार नवी बना दिया जैसे निदाघ-ग्लपित धरित्रि को प्रचुर जल-वर्षण से मेघमण !

ता शिल्पिसंघाः प्रमुष्णा नियुक्तास्तथागता मभूतसाधनत्वात् ।

पुरं नवीचक्रुरपा विसर्गात् मेघा निदाघग्लपितामिवोर्बाम् ॥

('रघुवंश', 16-38)

गुप्त सम्राटों के इस पराक्रम को भारतीय जनता ने भक्ति और प्रेम से देखा। शाश्वदिषा और सहस्रवृद्ध बोल गये, पर आज भी जीवन में गुप्त-सम्राट घुने हुए हैं। केवल इसी विक्रमादित्य की कहानियाँ भारतीय लोक-जीवन में आज के भारतीय धर्म, समाज, साहित्य की अमिट छाप है।

से आज प्रमाण माने जाते हैं, वे अन्तिम तौर पर गुप्त-काल में रचित हुए थे, वे आज भी भारतवर्ष का चित्त हरण किये हुए हैं; जो शास्त्र उन दिनों प्रतिष्ठित हुए थे, वे आज भी भारतीय चिन्तास्रोत को बहुत-कुछ गति दे रहे हैं। आज गुप्त-काल के पूर्ववर्ती शास्त्र और साहित्य को भारतवर्ष केवल श्रद्धा और भक्ति से पूजा-भर करता है, व्यवहार के लिए उसने इस काल के निर्धारित ग्रन्थों को ही स्वीकार किया है। गुप्त-युग के बाद भारतीय मनीषा की मौलिकता भोधी हो गयी। टीकाओं और निवन्धों का युग शुरू हो गया। टीकाओं की टीका और उसकी भी टीका, इस प्रकार मूल ग्रन्थ की टीकाओं की प्रक्रिया छ-छ, आठ-आठ पुस्तक चलती रही। आज जब हम किसी विषय की आलोचना करते समय 'हमारे यहाँ' के शास्त्रों की दुहाई देते हैं, तो अधिकतर इसी काल के वने ग्रन्थों की ओर इशारा करते हैं। यद्यपि गुप्त-सम्राटों का प्रबल पराक्रम छठी शताब्दी में ढल पड़ा था, पर साहित्य के क्षेत्र में उस युग के स्थापित आदर्शों का प्रभाव किसी-न-किसी रूप में ईसा की तीसरी शताब्दी तक चलता रहा। मोटे तौर पर इस काल तक को हम गुप्त-काल ही कहे जायेंगे।

इस काल के साहित्य का प्रभाव

सन् 1883 ई. में मैक्समूलर ने अपना वह प्रसिद्ध मत उपस्थित किया था जिसमें कहा गया था कि यवनो, पार्थियनो और शकों आदि के द्वारा उत्तर-पश्चिम भारत पर बार-बार आक्रमण होते रहने के कारण कुछ काल के लिए संस्कृत में साहित्य बनना बन्द हो गया था। कालिदास के युग से, नये सिरे से संस्कृत भाषा की पुनः प्रतिष्ठा हुई और उसमें एक अभिनव ऐहिकतापरक (सेक्यूलर) स्वर सुनायी देने लगा। ('इण्डिया', 1883, पृ. 281)। यह मत बहुत दिनों तक विद्वन्मण्डली में समादृत रहा, पर अब नहीं माना जाता। फिर भी, जैसाकि डाक्टर कीथ ने कहा है, यह इस रूप में अब भी जी रहा है कि उक्त पुनःप्रतिष्ठा के युग के पहले तक संस्कृत भाषा ऐहिकतापरक भावों के लिए बहुत कम प्रयुक्त होती थी। ऐसे भावों का प्रधान वाहक प्राकृत भाषा थी। प्राकृत की ही पुस्तकें बाद में चतुर्दश ब्राह्मणों द्वारा संस्कृत में अनूदित हुईं ('हिस्ट्री आफ संस्कृत लिटरेचर', 1828, पृ. 39)। स्वयं कीथ साहब इस मत को नहीं मानते। उन्होंने वैदिक साहित्य के प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिखाने का प्रयत्न किया है कि ऐहिकतापरक काव्य का बीज बहुत प्राचीन काल के संस्कृत साहित्य में भी वर्तमान था। राजाओं की

प्रसादा या स्तुति गानेवाले कवि उन दिनों भी थे, और इन स्तुति-सम्बन्धी गानों को जो अधिकाधिक परिमार्जित रूप देने की चेष्टा की गयी होगी, इस कल्पना में बिल्कुल ही अतिरजना नहीं है। परन्तु संस्कृत में ऐहिकतापरक रचना होती रही हो या नहीं, निर्विवाद बात यह है कि सन् ईसवी के आसपास ऐहिकतापरक रचनाओं का बहुत प्राचुर्य हो गया था। इनका आरम्भ भी सम्भवतः प्राकृत से हुआ था। इस प्रकार की रचनाओं का सबसे प्राचीन और साथ ही सबसे प्रौढ़ संकलन 'हाल' की मत्तसई में जनाया जाता है। इस ग्रन्थ का काल कुछ लोग सन् ईसवी के आस-पाम मानते हैं और कुछ लोग चार-पाँच सौ वर्ष बाद। कुछ पण्डितों का मत है कि हाल की मत्तसई में जो ऐहिकतापरक रचनाएँ हैं उनके भावों का प्रवेश भारतीय साहित्य में किसी विजातीय मूल से हुआ है। यह मूल आभीरो या अहीरों की लोक-गाथाएँ हैं। यहाँ इस विषय पर विस्तारपूर्वक विचार नहीं किया जा सकता, क्योंकि यह हमारे वक्तव्य के बाहर चला जाता है। हमने अपनी पुस्तक 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' में इस प्रश्न पर कुछ ज्यादा विस्तार के साथ विचार किया है। यहाँ प्रकृत इतना ही है कि गुप्त-सम्राटों की छत्रच्छाया में एकाएक नवीन अज्ञातपूर्व स्फूर्ति का परिचय मिलता है।

ऐहिकतापरक काव्य

यद्यपि वैदिक साहित्य में गद्य-पद्य में लिखी हुई कहानियों की कमी नहीं है, परन्तु हम अलंकृत काव्य कहते हैं, जिसका प्रधान उद्देश्य रस-सृष्टि है, निश्चित रूप से उसका बहुत प्रचार गुप्त-सम्राटों की छत्रच्छाया में ही हुआ। यद्यपि यह निश्चित है कि जिस रूप में सुविकसित गद्य का प्रचार इस युग में दिखायी देता है, उस रूप को प्राप्त होने में उसे कई शताब्दियाँ लग गयी होंगी। सोभाग्यवश हमारे पास कुछ ऐसी प्रशस्तियाँ प्राप्त हैं जिन पर से अलंकृत गद्य के प्राचीन अस्तित्व में कोई सन्देह नहीं रह जाता। गिरनार में महाशक्तप रुद्रदामा (साधारणतः 'रुद्रदामन्' रूप में परिचित) का खुदवाया हुआ जो लेख मिलता है, उससे निस्सन्देह रूप से प्रमाणित होता है कि 150 ई. के पूर्व संस्कृत में सुन्दर गद्यकाव्य लिखे जाते थे। यह सारा लेख गद्यकाव्य का एक नमूना है। इसमें महाशक्तप ने अपने को 'स्पृष्ट-नपु-मपुर्-भिन्न-कान्त-उब्ध-ममयोदारालंकृत-गद्य-पद्य' का मर्मज्ञ बताया है, जिससे अलंकृत गद्य के ही नहीं, अलंकार शास्त्र के अस्तित्व का भी प्रमाण पाया जाता है। यह गद्यकाव्य क्या था, यह तो हमें नहीं मालूम, पर उनकी रचना प्रौढ़

और गुम्फ आकर्षक होते होंगे, इस विषय में सन्देह की जगह नहीं है। सम्राट् समुद्रगुप्त ने प्रयाग के स्तम्भ पर हरिषेण कवि द्वारा रचित जो प्रशस्ति खुदवायी थी, वह एक दूसरा सबूत है। हरिषेण ने इस प्रशस्ति को सम्भवतः 530 ई. में लिखा होगा। इसमें गद्य और पद्य दोनों का समावेश है और रचना में काव्य के सभी गुण उपस्थित हैं। सुबन्धु और वाण ने अपने रोमांशों के लिए जिस जाति का गद्य लिखा है, इस प्रशस्ति का गद्य उसी जाति का है। हरिषेण के इस काव्य से निश्चित रूप से प्रमाणित होता है कि इसके पहले भी सरस पद्य और गद्यकाव्य का अस्तित्व था।

भारत के 'नाट्यशास्त्र', नन्दिकेश्वर के 'अभिनयदर्पण', वात्स्यायन के 'काम-सूत्र', भास के अनेक नाटक, कौटिल्य के अर्थशास्त्र आदि महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों के प्रकाशन और आलोचन के बाद इस बात में अब किसी को सन्देह नहीं रह गया है कि सन् ईसवी के आसपास भारतीय जनता के पास ऐहिकतापरक सरस साहित्य की कमी नहीं थी। अब शायद ही कोई संस्कृतवेत्ता ऊपर की अटकल-पच्चू बातों को महत्त्व देता हो। परन्तु फिर भी यह सत्य है कि उस विशाल और महान् साहित्य का एक अंशमात्र ही हमें मिल सका है और अधिकतर हमें परवर्ती काल के ग्रन्थों का ही आश्रय लेना पड़ता है।

इसलिए इस वक्तव्य को मैंने जो गुप्त-साम्राज्य के कुछ इधर-उधर के समय तक सीमित रखा है, वह बहुत अनुचित नहीं है। मैं उसके पूर्व और पश्चात् के साहित्य से भी कभी-कभी साधन जुटाने का प्रयास करूँगा, पर प्रधान उपजीव्य इस काल के साहित्य को मानूँगा। यह तो कहना ही व्यर्थ है कि इस सीमित काल का भी पूरा परिचय मैं नहीं दे सकूँगा। आपका दिया हुआ समय और मेरी अल्प जानकारी, दोनों ही ऐसे अंकुश हैं जो मुझे इधर-उधर नहीं भटकने देंगे।

कला : महामाया का चिन्मय विलास

कलात्मक आमोदो की चर्चा करने के पहले यह जान रखना आवश्यक है कि इन आचरणों के तीन अत्यन्त स्पष्ट पहलू हैं : (1) उनके पीछे का तत्त्ववाद; (2) उनका कल्पनात्मक विस्तार; और (3) उनकी ऐतिहासिक परम्परा। मनुष्य-समाज में सामाजिक रूप से प्रचलित प्रत्येक आचरण के पीछे एक प्रकार का दार्शनिक तत्त्ववाद हुआ करता है। कभी-कभी जाति उस तत्त्व को अनजान में स्वीकार किये रहती है और कभी-कभी ज्ञान-बूझकर। जो बातें अनजान में स्वीकृत हुई हैं वे सामाजिक रूढ़ियों के रूप में चलती रहती हैं, परन्तु जाति की ऐतिहासिक

परम्परा के अध्ययन से स्पष्ट ही पता चलता है कि वह किस कारण प्रचलित हुआ था। इस प्रकार प्रथम और तृतीय पहलू आपाततः विरुद्ध दिखने पर भी जाति की सुचिन्तित तत्त्व-विद्या पर आश्रित होते हैं। दूसरा पहलू इन आचरणों की गाढ़ अनुभूतिवश प्रकट किया हुआ हार्दिक उल्लास है। उसमें कल्पना का खूब हाथ होता है। परन्तु वह चूँकि हृदय से सीधे निकला हुआ होता है इसलिए वह उस जाति की उस विशेष प्रवृत्ति को समझने में अधिक सहायक होता है जिसका आश्रय पाकर वह आनन्दोपभोग करती है। इस पुस्तक में इसी विशेष प्रवृत्ति को सामने रखने का प्रयत्न किया गया है।

सच्चिदानन्दस्वरूप महाशिव की आदि-सिसृक्षा ही शक्ति के रूप में वर्तमान है। प्रलयकाल में जब महाशिव निष्क्रिय रहते हैं तब समस्त जगत्प्रपञ्च को आरम-सात् करके महामाया विराजती रहती है। जब शिव को लीला के प्रयोजन की अनुभूति होती है तो फिर यही महाशक्तिरूप महामाया जगत् को प्रपचित करती है। शिव की लीलासखी होने के कारण ही उन्हें ललिता कहते हैं। यह लोकरचना उनकी क्रीडा है, इसमें उन्हें आनन्द आता है; चिन्मय शिव उनके प्रिय सखा हैं, क्रीडा विनोद के साथी हैं; सदानन्द उनका आहार है, आनन्द ही उनका एकमात्र भोग्य है; और सद्भक्तों का पवित्र हृदय ही उनकी वासभूमि है। 'ललितास्तवराज' में कहा है :

श्रीड़ा ते लोकरचना सखा ते चिन्मयः शिवः ।

आहारस्ते सदानन्दो वासस्ते हृदयं सताम् ॥

'ललिता सहस्रनाम' में इन्हें 'चित्कला', 'आनन्दकलिका', 'प्रेमरूपा', 'प्रियंकरी', 'कलानिधि', 'काव्यकला', 'रसज्ञा', 'रसशेषधि' कहकर स्तुति की गयी है। जहाँ कही मनुष्य-चित्त में सौन्दर्य के प्रति आकर्षण है, सौन्दर्य-रचना की प्रवृत्ति है, सौन्दर्य के आस्वादन का रस है, वहाँ महामाया का यही रूप वर्तमान रहता है। इसलिए सौन्दर्य के प्रति आकर्षण से मनुष्य के चित्त में परमशिव की आविक्रीडेयता ही मूर्तिमान हो उठती है, वह प्रकारान्तर से महाशक्ति के ललिता-रूप की ही पूजा करता है। ललिता, कला और आनन्द की निधि हैं, वे ही समस्त प्रेरणाओं के रूप में विराजती हैं।

कला : महामाया की सम्मूर्तनशक्ति

शिव-सिद्धान्त में कला का प्रयोग माया के कंचुक के रूप में भी हुआ है। यह कला का स्थूलतर रूप है। यह शिव के रूप में, रसा में, मूर्तभाव प्रकाश करनेवाली

मानसी शक्ति है—व्यक्ति में नहीं, समष्टि में। सो, आगमों और तन्त्रों में कला का दार्शनिक अर्थ में भी प्रयोग हुआ है। इस प्रयोग को समझने पर आगे की विवरणी ज्यादा स्पष्ट रूप से समझ में आयेगी। कला माया के पाँच कंचुकों या आवरणों में से एक कंचुक या आवरण होती है। काल-नियति-राग-विद्या-कला, ये माया के पाँच कंचुक हैं। इन्हीं से शिवरूप व्यापक चैतन्य आवृत होकर अपने को जीवात्मा समझने लगता है। इन पाँच कंचुकों से आवृत होने के पहले वह अपने वास्तविक स्वरूप को समझता रहता है। उसका वास्तविक स्वरूप क्या है? नित्यत्व-व्यापकत्व-पूर्णत्व-सर्वज्ञत्व और सर्वकर्तृत्व उसके सहज धर्म हैं। अर्थात् वह सर्वकाल और सर्वदेश में व्याप्त है, वह अपने-आपमें परिपूर्ण है, वह ज्ञानस्वरूप है और सबकुछ करने का सामर्थ्य रखता है। माया से अच्छादित होने के बाद वह भूल जाता है कि वह नित्य है, यही माया का प्रथम आवरण या कंचुक है। इसका दार्शनिक नाम काल है। जो नित्य है, उसे काल का अनुभव नहीं होता, काल तो सीमाबद्ध व्यक्ति ही अनुभव करता है। इसी प्रकार जो सर्वदेश में है, वह अपने को नियत देश में स्थित एकदेशी मानने लगता है। यह माया का दूसरा कंचुक या आवरण है। इसका शास्त्रीय नाम नियति है। नियति अर्थात् निश्चित देश में अवस्थान। फिर जो पूर्ण था, वह अपने में अपूर्णता अनुभव करने लगता है, अपने को कुछ पाने के लिए उत्सुक बना देता है, उसे जिस 'कुछ' का अभाव खटकता है उसके प्रति राग होता है। यह माया का तीसरा कंचुक है। जो सर्वज्ञ है, वह अपने को अल्पज्ञ मानने लगता है। उसे कोई सीमित वस्तु के ज्ञान प्राप्त करने की उत्सुकता अभिभूत कर लेती है। यह ज्ञान का कल्पित अभाव ही उसे छोटी-मोटी जानकारीयों की ओर आकृष्ट करता है। यही विद्या है। यह माया का चौथा कंचुक है। फिर, जो सबकुछ कर सकनेवाला होता है, वह भूल जाता है कि 'मैं सर्वकर्ता हूँ'। वह छोटी-मोटी वस्तु के बनाने में रस पाने लगता है। यही कला है। यह माया का पाँचवाँ कंचुक है, अर्थात् यह माया की रूपविधायिनी शक्ति है। इसी शक्ति के बल पर माया जीवत्वप्राप्त शिव को कुछ नयी रचना करने की बुद्धि देती है। नया रचा क्या जा सकता है? सबकुछ तो महामाया ने स्वयं प्रस्तुत कर रखा है। परन्तु इन्हीं उपादानों से इन्हीं के समान और फिर भी इनसे विशिष्ट रचना की प्रवृत्ति महामाया की दो हुई प्रवृत्ति है। इससे वह सुन्दर की रचना करता है, लीला का आनन्द पाता है और यदि सम्हलकर चला तो महामाया के ललिता-रूप का साक्षत्कार पाता है। ये सब कंचुक-सत्य हैं। प्रत्येक मनुष्य इनसे बंधा है। परन्तु इनके दो पहलू होते हैं। जब ये मनुष्य को अपने-आप तक ही सीमित रखते हैं तो वे बन्धन बन जाते हैं; परन्तु जब ये अपने ऊपरवाले तत्त्व की ओर उन्मुख करते हैं तो मुक्ति के साधन बन जाते हैं। इसीलिए जिस कंचुक का लक्ष्य वह कंचुक ही होता है, वह कभी भारतीय समाज में समादृत नहीं हुआ; परन्तु जो परमतत्त्व की ओर उन्मुख कर देता है, वही उत्तम है। कला भी वही श्रेष्ठ है जो मनुष्य को अपने-आपमें ही सीमित न रखकर परमतत्त्व की ओर उन्मुख कर देती

है। कला का लक्ष्य कला कभी नहीं है। उसका लक्ष्य है आत्मस्वरूप का साक्षात्कार या परमतत्त्व की ओर उन्मुखीकरण। हम आगे जो विवरण उपस्थित करेंगे, उसमें यथासम्भव उसके अन्तर्निहित तत्त्ववाद की ओर बार-बार अंगुलिनिर्देश नहीं करेंगे। हमारा यह भी वक्तव्य नहीं है कि जिलासियों ने सब समय उस अन्तर्निहित तत्त्ववाद को समझा ही है, परन्तु इतना हम अवश्य कहेंगे कि भारतवर्ष के उत्तम कवियों, कलाकारों और सहृदयों के मन में यह आदर्श बराबर काम करता रहा है। इसकी जो भोग में विभ्रान्ति है वह ठीक नहीं है, वह कला वन्धन है; पर जिसका इशारा परमतत्त्व की ओर है, वही कला कला है।

विभ्रान्तिर्यस्य सम्भोगे सा कला न कसा मता।

लीयते परमानन्दे ययात्मा सा परा कला ॥

कला की साधना

प्राचीन भारत का रईस केवल दूसरों से सेवा कराने में ही जीवन की सार्थकता नहीं समझता था, वह स्वयं कलाओं का जानकार होता था। नागरकों को खास-खास कलाओं का अभ्यास कराया जाता था। केवल शारीरिक अनुरंजन ही कला का विषय न था, मानसिक और बौद्धिक विकास का ध्यान पूरी मात्रा में रखा जाता था। उन दिनों किसी पुरुष को राजसभा और सहृदय-गोष्ठियों में प्रवेश पा सकने के लिए कलाओं की जानकारी आवश्यक होती थी, उसे अपने को गोष्ठी-विहार का अधिकारी सिद्ध करना होता था। 'कादम्बरी' में वैशम्पायन नामक तोते को जब चण्डाल-कन्या राजा शूद्रक की सभा में ले गयी, तो उसके साथी ने उस तोते में उन सभी गुणों का होना बताया था जो किसी पुरुष को राजसभा में प्रवेश पाने के योग्य प्रमाणित कर सकते थे। उसने कहा था (कथामुख) कि यह तोता सभी शास्त्रार्थों को जानता है; राजनीति के प्रयोग में कुशल है; गान और संगीत-शास्त्र की बार्डिस श्रुतियों का जानकार है; काव्य-नाटक, आख्यायिका-आख्यानक आदि विविध मुभाषितों का मर्मज्ञ भी है और कर्त्ता भी है; परिहासालाप में चतुर है; वीणा, वेणु, मुरज आदि वाद्यों का अवलनीय श्रोता है; नृत्य-प्रयोग के देखने में निपुण है; चित्रकर्म में प्रवीण है; धृत-व्यापार में प्रगल्भ है; प्रणय-कलह में कोप करनेवाली मानवती प्रिया को प्रसन्न करने में उस्ताद है; हाथी, घोड़ा, पुरुष और स्त्री के लक्षणों को पहचानता है। 'कादम्बरी' में ही आगे चलकर चन्द्रापीड को सिखायी गयी कलाओं की विस्तृत सूची दी गयी है

(दे. परिशिष्ट)। इसमें व्याकरण, गणित और ज्योतिष भी हैं, गान, वाद्य और नृत्य भी हैं; तैरना, कूदना आदि व्यायाम भी हैं; लिपियों और भाषाओं का ज्ञान भी है; काव्य, नाटक और इन्द्रजाल भी हैं और बढई तथा मुनार के काम भी हैं। वात्स्यायन के 'कामसूत्र' में कुछ और ही प्रकार की कला-विद्याओं की चर्चा है। बौद्ध ग्रन्थों में 84 प्रकार की कलाओं का उल्लेख है, और जैन ग्रन्थों में 72 प्रकार की कलाओं का। कुछ ग्रन्थों में दी हुई सूचियाँ इस ग्रन्थ के अन्त में संकलित कर दी गयी हैं।

परन्तु इन सूचियों के देखने से ही यह स्पष्ट हो जायेगा कि कला की संख्या कोई सीमित नहीं है। सभी प्रकार की मुकुमार और बुद्धिमूलक क्रियाएँ कला कहलाती थी। कला के नाम पर कभी-कभी लोगों से ऐसा काम करने को कहा गया है कि आश्चर्य होता है। एक अपेक्षाकृत परवर्ती ग्रन्थ में इस सम्बन्ध में एक मनोरंजक कहानी दी हुई है। काशी के राजा जयित्रचन्द्र की एक रखेली रानी मूहव देवी थी। कुछ दिनों तक उसका दरबारियों पर निरंकुश शासन था। कहते हैं, उसने एक बार श्रीहर्ष कवि से पूछा कि तुम क्या हो? कवि ने जवाब दिया कि मैं 'कला-सर्वज्ञ' हूँ। रानी ने कहा, 'अगर तुम सचमुच कला-सर्वज्ञ हो तो मेरे पैरों में जूता पहनाओ।' मनस्वी ब्राह्मण-कवि उस रानी को घृणा की दृष्टि से देखता था, पर कलासर्वज्ञता तो दिखानी ही थी। दूसरे दिन चमार का वेश धारण करके कवि ने रानी को जूता पहनाया और फिर से ब्राह्मणवेश धारण ही नहीं किया, बल्कि संन्यासी होकर गंगातट पर प्रस्थान किया ('प्रबन्ध-कोश', पृ. 57)।

वात्स्यायन की कलाएँ

ईसवी सन् के आसपास ऐतिहासिक जीवन को आनन्दमय बनानेवाले जो शास्त्र लिखे गये उनमें वात्स्यायन का 'कामसूत्र' बहुत महत्वपूर्ण है। इस ग्रन्थ से पता चलता है कि बहुत पुराने जमाने से ही इस विषय पर बहुत बड़ा साहित्य उपलब्ध था। 'कामसूत्र' के आरम्भ में ही लिखा है कि प्रजापति ने प्रजाओं को सृष्टि करके उनकी स्थिति के लिए धर्म, अर्थ और काम नामक त्रिवर्गों के साधन के लिए एक लाख अध्यायों का कोई ग्रन्थ निरमा था। फिर प्रत्येक वर्ग पर मनु, बृहस्पति और महादेवानुचर नन्दी ने अलग-अलग ग्रन्थ लिखे, नन्दी का ग्रन्थ एक सहस्र अध्यायों का था। उसे औद्दालकि श्वेतकेतु ने पाँच सौ अध्यायों में संक्षिप्त किया और उसे भी वाग्भट्ट पांचाल ने और छोटा करके डेढ़ सौ अध्यायों में संक्षिप्त किया। इसमें

मान अधिकरण थे—साधारण, साम्प्रयोगिक, भाषाधिकारिक, पारदारिक, वैदिक और ओपनिषदिक। इन मानों को भिन्न-भिन्न आचार्यों ने अलग से सम्पादित किया। वात्स्यायन का ग्रन्थ इनका सार है। इसमें नागरक-जनों के जानने योग्य कलाओं की सूची है (परिशिष्ट में देखिये), और पाचास की बताया हुई कलाएँ भी दी गयी हैं।

वात्स्यायन की गिनायी हुई कलाओं में लगभग एक तिहाई तो विशुद्ध साहित्यिक है। बाकी में कुछ नायक-नायिकाओं की विलास-क्रीड़ा में सहायक हैं, कुछ मनोविनोद में साधक हैं और कुछ ऐसी भी हैं जिन्हें दैनिक प्रयोजनों का पूरक कहा जा सकता है। गाना, बजाना, नृत्य, चित्रकारी, प्रिया के कपोल और तलाट की शोभा बढ़ा सकनेवाले भोजपत्र के काटे हुए पत्रों की रचना करना (विशेष-वर्णछेद), फलों पर विविध रंगों के पुष्पो और रंगे हुए चादलों से नाना प्रकार के नयनाभिराम चित्र बनाना (तन्दुल-कुसुम-विकार), फूल बिछाना, दाँत और वस्त्रों का रंगना, फूलों की सज रचना, प्रोप्सकालीन विहार के लिए मरकत आदि पत्थरों का गज बनाना, जल-क्रीड़ा में मुरज-मृदग आदि वाजों को फूलों से सजाना, कान के लिए हाथीदाँत के पल्लो से आभरण बनाना, सुगन्धित धूप-दीप और वस्त्रियों का प्रयोग जानना, पहना पहनाना, इन्द्रजाल और हाथ की सफाई, चोली आदि का सीना, भोजन और शरबत आदि बनाना, कुशासन बनाना, वीणा-डमरू आदि बजा लेना, इत्यादि कलाएँ उन दिनों सभी सम्म व्यक्तियों के लिए आवश्यक मानी जाती थी। मस्कृत साहित्य में इन कलाओं का विपुल भाव से वर्णन है। किसी विलासिनी के कपोल-तल पर प्रिय ने सौभाग्य-मञ्जरी अंकित कर दी है, किसी प्रिया के कानों में आगण्ड-विलम्ब-केसरवाना शिरीष-पुष्प पहनाया जा रहा है, कहीं विलासिनी के कपोल-देश की चन्दन-पत्रलेखा कपोल-भित्ति पर कुसुमवाणों के लगे घाव पर पट्टी की भाँति बँधी दिख रही है, कहीं प्रिया के कमल-कोमल पदतल पर वेपथु-विकम्पित हाथों की बनी हुई अलकतक-रेखा टेढ़ी हो गयी है, कहीं नागरको के द्वारा स्पण्डिल-पीठिकाओं पर कुमुमास्तरण हो रहा है, कहीं जलक्रीड़ा के समय क्रीड़ा-दीर्घिका से उत्थित मृदग-ध्वनि ने तीरस्थित मयूरों को उत्कण्ठित कर दिया है। इस प्रकार के सैकड़ों कला-विलास उस युग के साहित्य में पद-पद पर देखने को मिल जाते हैं।

परवर्ती साहित्य और नागरिक-जीवन में भी वात्स्यायन द्वारा निर्धारित कलाओं का बड़ा प्रभाव है। काव्य-नाटकों के साहित्य में अनुपम की भोग-वृत्ति का जब प्रसंग आता है, तो वात्स्यायन की कलाएँ और कामसूत्रीय विधान कवि के प्रधान मार्गदर्शक हो जाते हैं। संसार के कम देशों के कामशास्त्रों ने काव्य-साहित्य को इतना प्रभावित किया होगा।

इन कलाओं में कुछ उपयोगी कलाएँ भी हैं। उदाहरणार्थ, वास्तुविद्या या गृह-निर्माणकला, रूप्य-रत्न-परीक्षा, धातु-विद्या, कीमती पत्थरों का रंगना, वृक्षा-मुर्वेद या पेड़-पौधों की विद्या, हथियारों की पहिचान, हाथी-घोड़ों के लक्षण

इत्यादि। वराहमिहिर की 'बृहत्संहिता' से ऐसी बहुतेरी कलाओं की जानकारी हो सकती है; जैसे, वास्तुविद्या (अध्याय 53), वृक्षायुर्वेद (अध्याय 55), वज्रलेप (अध्याय 57), कुक्कुट-लक्षण (अध्याय 63), अय्यासन (अध्याय 78), गन्ध-युवित (अध्याय 77), रत्नपरीक्षा (अध्याय 80-83), इत्यादि। कलाओं में ऐसी भी बहुत हैं जिनका सम्बन्ध किसी मनोविनोद मात्र से है; जैसे, भेड़ों की और मुर्गों की लड़ाई, तोतो और मैनों को पढ़ाना आदि। सम्भ्रान्त परिवारों के महलों का एक हिस्सा भेड़-मुर्गों, तीतर-बटेर के लिए होता था और अन्तःचतुःशाल के भीतर तोता-मैना अवश्य रहा करते थे। हम आगे चलकर देखेंगे कि उन दिनों सम्भ्रान्त रईस के अन्तःपुर में कोकिल, हंस, कारण्डव, चक्रवाक, सारस, मयूर और कुक्कुट बड़े शौक से पोसे जाते थे। अन्तःपुरिकाओं और नागरिकों के मनोविनोद में इन पक्षियों का पूरा हाथ होता था।

नाट्यशास्त्र

सन् ईसवी के आरम्भ होने के एकाध सताब्दी के बाद का लिखा हुआ एक और भी महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है, जिससे तत्कालीन मृसंस्कृत लोककवि का बहुत सुन्दर परिचय मिलता है। यह है भरत का 'नाट्यशास्त्र'। इसमें उन दिनों के नाच, गान, वाजा, छन्द, अलंकार, वेशभूषा का बहुत ही सुन्दर और प्रामाणिक विवरण मिलता है। यह ग्रन्थ एक विद्याल विश्वकोष है। इसके पूर्व अनेक नाट्यग्रन्थ और नाटक लिखे गये होंगे और नृत्य, संगीत आदि सुकुमार विनोदों की बहुत पुरानी परम्परा रही होगी; क्योंकि 'नाट्यशास्त्र' में संकड़ों ऐसी नाटकरूढ़ियाँ बतायी गयी हैं जो बिना दीर्घ-काल की परम्परा के बन ही नहीं सकती। बाद में इस ग्रन्थ के आधार पर 'नाट्य-लक्षण', 'दशरूपक' आदि ग्रन्थ लिखे गये, पर उनकी दृष्टि प्रधान रूप से कवियों को नाटक बनाने की विधि बता देने तक ही सीमित थी। परन्तु भरत के 'नाट्यशास्त्र' की दृष्टि बहुत व्यापक थी। वे केवल कवियों के लिए नाटक तैयार करने का फार-मूला नहीं बता रहे थे, अग्निनेताओं के लिए रगमच पर उतरने का कोशल और अभिनय की महिमा भी बताना चाहते थे और दर्शकों को रस ग्रहण करने का उपाय भी बताना उनका उद्देश्य था। इसलिए 'नाट्यशास्त्र' नाना दृष्टियों से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो गया है। हमें इस ग्रन्थ से बहुत सहायता मिलती है। अत्यन्त प्राचीन काल के तिमिरावृत इतिहास में यह ग्रन्थ प्रदीप का कार्य करता है।

'नाट्यशास्त्र' जैसे-तैसे व्यक्ति को प्रेक्षक नहीं मानता। जो व्यक्ति नाटक का

या नृत्यादि का अच्छा प्रेक्षक हो, वह सब प्रकार में मद्गुणशील हो तभी सम्यक्-
 ठीक प्रष्टन कर सकता है। वह शास्त्री का जानकार, नाटक के छः अंगों का ज्ञाता, चार
 प्रार के आनन्द वाजों का मर्मज्ञ सब प्रकार के पहनावे का जानकार, नाना देश-
 भाषाओं का पण्डित, सब कलाओं और शिल्प में विचक्षण, चतुर और अभिनय-
 मर्मज्ञ हो तो ठीक है। (23-51-52)। 'नाट्यशास्त्र' जानता है कि ऐसे मर्मज्ञ
 कम होने हैं और जब बड़े भारी ममाज में अभिनय किया जाता है तो मर्मज्ञों का
 अनुपान बहुत अल्प होता है, पर आदर्श प्रेक्षक वही है। इस प्रेक्षक को नाना
 कलाओं की शिक्षा में सुसम्पन्न करना पड़ता है। उसे नाट्यधर्मों और लोकोप-
 रीतियों का अभ्यास करना पड़ता है। 'नाट्यशास्त्र' ने यह कर्तव्य भी सुन्दर ढंग से
 निरवहता है।

कलाओं की प्राचीनता

यह तो नहीं कहा जा सकता कि कलाओं की गणना बौद्ध-पूर्वकाल में प्रचलित हो
 थी, पर अनुमान से निश्चय किया जा सकता है कि बुद्ध-काल और उसके पूर्व भी
 कला-मर्मज्ञता आवश्यक गुण मानी जाने लगी थी। ललितविस्तर में केवल कुमार
 सिद्धार्थ को सिखायी हुई पुरुष-कलाओं की गणना ही नहीं है, चौंसठ काम-कलाओं
 का भी उल्लेख है¹ और यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि बुद्ध-काल में
 कलाएँ नागरिक जीवन का आवश्यक अंग हो गयी थी। प्राचीन ग्रन्थों में इनकी
 संख्या निश्चित नहीं है, पर 64 की संख्या शायद अधिक प्रचलित थी। जैन ग्रन्थों
 में 72 कलाओं की चर्चा है। पर बौद्ध और जैन दोनों ही सम्प्रदायों में 64 कलाओं
 की चर्चा भी मिल जाती है। जैन ग्रन्थ इन्हे 64 महिलागुण कहते हैं। 'कालिका-
 पुराण' एक अर्वाचीन उपपुराण है। सम्भवतः इसकी रचना विक्रम की दसवीं-
 ग्यारहवीं शताब्दी में असम प्रदेश में हुई थी। इस पुराण में कला की उत्पत्ति के
 विषय में यह कथा दी हुई है। ब्रह्मा ने पहले प्रजापति और मानसोत्पन्न ऋषियों को
 उत्पन्न किया, फिर सध्या नामक कन्या को उत्पन्न किया और तत्पश्चात् सुप्रसिद्ध

1 चतुषष्टि कामकलितानि चानुभवियाः।

नूपुरमेघना अभिहनी विमलितवस्त्राः ॥

काममराहतास्तमदनाः प्रहसितवदनाः।

श्रित्तार्यपुत्र विकृति यदि न भवेत् ॥

मदन देवता को, जिसे ऋषियों ने मन्मथ नाम दिया। ब्रह्मा ने मदन देवता को वर दिया कि तुम्हारे वाणों के लक्ष्य से कोई नहीं बच सकेगा। तुम अपनी इस त्रिभुवन-विजयी शक्ति से मृष्टि-रचना में मेरी मदद करो। मदन देवता ने इस वरदान और कर्तव्य-भार को तिरसा स्वीकार किया। प्रथम प्रयोग उसने ब्रह्मा और सन्ध्या पर ही किया। परिणाम यह हुआ कि ब्रह्मा और सन्ध्या प्रेम-पीड़ा में अधीर हो उठे। उन्हीं के प्रथम समागम के समय ब्रह्मा के 49 भाव हुए तथा सन्ध्या के विव्वोक आदि हाव तथा 64 कलाएँ हुईं। कला की उत्पत्ति का यही इतिहास है। 'कालिका-पुराण' के अतिरिक्त किसी अन्य पुराण से यह कथा संग्रहित है कि नहीं, नहीं मालूम। परन्तु इतना स्पष्ट है कि 'कालिकापुराण' 64 कलाओं को महिलागुण ही मानता है।

श्रीयुक्त ए. वेंकट सुब्बैया ने भिन्न-भिन्न ग्रन्थों से संग्रह करके कलाओं पर एक पुस्तिका प्रकाशित की है, जो इस विषय के जिज्ञासुओं के बड़े काम की है। उसकी सूचियों को देखने में पता चलता है कि कला उन सब प्रकार की जान-कारियों को कहते हैं जिनमें थोड़ी-सी चतुराई की आवश्यकता हो। व्याकरण, छन्द, ज्योतिष, न्याय, वैद्यक और राजनीति भी कला है; उच्चकना, कूदना, तलवार चलाना और घोड़ा-चढ़ना भी कला है; काव्य, नाटक, आख्यायिका, समस्यापूर्ति, विन्दुमती, प्रहेलिका भी कला है; स्त्रियों का शृंगार करना, कपड़ा रँगना, चोली सीना, सेज बिछाना भी कला है; रत्न और मणियों को पहचानना, घोड़ा, हाथी, पुरुष-स्त्री, छाग-मेघ और कुक्कुट का लक्षण जानना, चिड़ियों की बोली से शुभा-शुभ का ज्ञान करना भी कला है और तिनिर-बटेर का लड़ाना, तोता-मैना का पढ़ाना, जुआ खेलना भी कला है। पुराने ग्रन्थों से यह ज्ञान पड़ता है कि कलाएँ पुरुषों के ही योग्य मानी जाती थी, यद्यपि कोई-कोई गणिका भी उन कलाओं में पारंगत पायी जाती थी। ये गणित, दर्शन, युद्ध, घुड़सवारी आदि की कलाएँ हैं। कुछ कलाएँ बिशुद्ध कामशास्त्रीय हैं और हमारे विषय के साथ उनका दूर का ही सम्बन्ध है। सब मिलाकर यह ज्ञात होता है कि 64 कोमल कलाएँ स्त्रियों के सीखने की हैं; और चूँकि पुरुष भी उनकी जानकारी रखकर ही स्त्रियों को आकृष्ट कर सकते हैं, इसीलिए स्त्री-प्रसादन के लिए इन कलाओं का ज्ञान आवश्यक है। 'कामसूत्र' में पंचाल की कला की बात है, वह कामशास्त्रीय ही है। परन्तु वात्स्यायन की अपनी सूची में केवल कामशास्त्रीय कलाएँ ही नहीं हैं, अन्यान्य सुकुमार जान-कारियों का भी स्थान है।

श्री वेंकट सुब्बैया ने भिन्न-भिन्न पुस्तकों से कलाओं की दस सूचियाँ संग्रह की हैं। इनमें पंचाल और यशोधर की कलाओं को छोड़ दिया जाय तो बाकी में ऐसी कोई सूची नहीं है जिसमें काव्य, आख्यान, श्लोक-पाठ और समस्यापूर्ति आदि की चर्चा न हो। वेंकट सुब्बैया ने जिन पुस्तकों से कलाओं की सूची ग्रहण की है उनके अतिरिक्त भी बहुत-सी पुस्तकें हैं, जिनमें थोड़े-बहुत हेर-फेर के साथ 64 कलाओं की सूची दी गई है।

ऐसा जान पड़ता है कि आगे चलकर कला का अर्थ कौशल हो गया था और भिन्न-भिन्न ग्रन्थकार अपनी रुचि, वक्तव्य, वस्तु और संस्कार के अनुसार 64 भेद का लिया करते थे। सुप्रसिद्ध कश्मीरी पण्डित क्षेमेन्द्र ने 'कलाविलास' नाम की एक छोटी-सी पुस्तक लिखी थी जो 'काव्यमाला सिरिज' (प्रथम गुच्छ) में छप चुकी है। इस पुस्तक में वेदयात्रा की 64 कलाएँ हैं, जिनमें अधिकांश लोकाकर्षण और धनापहरण के कौशल हैं; कायस्थों की सोलह कलाएँ हैं जिनमें लिखने के कौशल में लोगों को धोखा देना आदि बातें ही प्रमुख हैं; गानेवालों की अनेक प्रकार की धनापहरणरूपी कलाएँ हैं, सोना चुगानेवाले मुनारों की 64 कलाएँ हैं, गणको या ज्योतिषियों की बहुरूप धूर्तताएँ हैं और अन्तिम अध्याय में उन चौंसठ कलाओं की गणना की गयी है जिनकी जानकारी सद्बुद्ध को होनी चाहिए। इनमें धर्म-अर्थ-काम-मोक्ष की बत्तीस तथा मात्स्यं, शील, प्रभाव, मान की बत्तीस कलाएँ हैं। 10 भेद कलाएँ वे हैं जो मनुष्य के भीतरी जीवन को नीरोग और निर्वाह बनाती हैं और सबके अन्त में कला-कलाप में श्रेष्ठ से सार कलाओं की चर्चा है। क्षेमेन्द्र की गिनती हुई इन कलाओं में कहीं भी काव्य या समस्यापूर्ति को स्थान नहीं है। इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि अपने-अपने वक्तव्य विषय के कौशल की 64 या ततोधिक भागों में विभक्त करके 'कला' नाम दे देना बाद में साधारण नियम हो गया था। परन्तु इसका मतलब यह नहीं कि कोई अनुभूति इस विषय में थी ही नहीं। 64 की सख्या का धूम-फिरकर आ जाना ही इस बात का सबूत है कि 64 की अनुभूति अवश्य रही होगी। 72 की अनुभूति जैन लोगों में प्रचलित है। साधारणतः वे पुष्पोचित कलाएँ हैं। ऐसा लगता है कि 64 की सख्या के अन्दर प्राचीन अनुभूति में साधारणतः वे ही कलाएँ रही होगी जो वात्स्यायन की सूची में हैं। कला का साधारण अर्थ उसमें स्त्री-प्रसादन और वशीकरण है और उद्देश्य विनोद और रसानुभूति।

कलाओं के आश्रयदाता रईस

आज के यान्त्रिक युग में विभासिता सस्ती हो गयी है। पुराने जमाने में ऐसी बात नहीं थी। प्राचीन भारत का रईस विद्या और कला के पीछे युक्तहस्त से धन जुटाता था, क्योंकि वह जानता था कि धन के दो ही उपयोग हैं : दान और भोग। यदि दान और भोग के बिना भी कोई अपने को अपनी अपार सम्पत्ति के कारण धनी माने तो भला दरिद्र ही क्यों न उस सम्पत्ति से अपने को सम्पत्तिवान् मान ले ?

दानभोगविहीनेन धनेन धनिनो यदि ।

तेनैव धनजातेन कथं न धनिनो वयम् ॥

आजकल भी, और उन दिनों भी, शान-भोग के अतिरिक्त सम्पत्ति एक तीसरी वस्तु देती है : शक्ति और सम्मान। उन दिनों भी रईस समाज का सम्मानभोजन होता था; परन्तु उन दिनों साधुकर्म और तपोमय जीवन का सम्मान भी कम नहीं था, बल्कि उपलब्ध प्रमाणों के बल पर कहा जा सकता है कि उसका सम्मान अधिक था। फिर भी रईस काफी सम्मान पाता था। वह केवल अपने अपार धन का कृपण भोक्ता मात्र नहीं था, बल्कि अपने प्रत्येक आचरण से शिल्पियों और मेवकों की एक बड़ी जमात को धन बाँटता रहता था। सुबह से शाम तक वह किर्मान-किर्मी शिल्प को अपनी विलासिता से पोषण देता रहता था। उसके उठने-बैठने में मेकअप चलने-फिरने तक में आभिजात्य था। पुराना भारतीय नागरिक गृहद्वारा मृत्पत्रों में उठ जाता था और उसके उठने के साथ ही शिल्पियों और मेवकों का दृश्य व्यस्त हो जाता था। उसके मामूली-से-मामूली आचरण में भी आभिजात्य का महिमा व्यजित होती थी। उसके छोटे-से-छोटे आचरण के लिए भी आभिजात्य का मे विस्तृत उल्लेख मिलता है। आगे रईस के कुछ दैनिक कृत्यों का ज्ञान प्राप्त जा रहा है, जिससे उसकी कला-व्योपकता का अनुमान किया जा सके।

है और बाणी को ऐसी बना देती है जो मुननेवालों के कान को सुन देती है :

वर्णप्रसाद वदनस्य कान्तिं वैषद्यमास्यस्य सुगन्धिता च ।

समेवितु, श्रोत्रसुखा च वाचा कुर्वन्ति काष्ठान्यसकृद्भवानाम् ।

मो, उन दिनों दातून केवल शरीर के स्वास्थ्य और स्वच्छता के लिए ही आवश्यक नहीं समझी जाती थी, मागल्य भी मानी जाती थी। इस बात का बड़ा विचार था कि किम पेड की दातून किस तिथि को व्यवहार की जानी चाहिए। पुस्तकों में इस बात का भी उल्लेख मिलता है कि किस-किस तिथि को दातून का प्रयोग एकदम करना ही नहीं चाहिए। सो, नागरक की दातून कोई मामूली बात नहीं थी। उसके लिए पुरोहित में लेकर गृह की चोरी तक चिन्तित हुआ करती थी।

अनुलेपन

दातून की क्रिया के समाप्त होते ही सुशिक्षित भृत्य अनुलेपन का पात्र लेकर उपस्थित होता था। अनुलेपन में विविध प्रकार के द्रव्य हुआ करते थे। कस्तूरी, अगुरु, केसर आदि के साथ दूध की मलाई के मिश्रण से ऐसा उपलेपन तैयार किया जाता था जिसकी सुगन्धि देर तक भी रहती थी और शरीर की चमड़ी को कोमल और स्निग्ध भी बनाती थी। 'धेरगाथा', 'संयुक्त-निकाय' और 'अगुस्तर-निकाय' की अट्ठकथाओं में पिल्ली नामक ग्राम के निवासी एक अत्यन्त धनी ब्राह्मण की कथा आती है। उस ब्राह्मण के पुत्र माणवक के लिए शरीर में उबटन लगाने का जौ-चूर्ण नित्य तैयार होता था, उसका वजन मगध में प्रचलित नाली नामक माप से 12 नाली हुआ करता था। आधुनिक वजन से यह करीब दस सेर होना चाहिए। इसमें थोड़ी अत्युक्ति भी हो तो अनुलेपन द्रव्य की मात्रा का अन्दाज तो लग ही जाता है।

परन्तु 'काममूल' की गवाही से हम अनुमान कर सकते हैं कि चन्दन का अनुलेपन ही अधिक पसन्द किया जाता था। इस अनुलेपन को उचित मात्रा में लगाना भी एक सुकुमार कला मानी जाती थी। 'जयमंगला टीका' में बताया गया है कि जैसे-तैसे पोत लेना भद्दी रुचि का परिचायक है, इसलिए अनुलेपन उचित मात्रा में होना चाहिए।

केश-संस्कार

अनुलेपन के बाद धूप से बालों को धूपित करने की क्रिया शुरू होती थी। स्त्रियों में यह क्रिया अधिक प्रचलित थी, पर विलासी नागरक भी अपने केशों की कम परवा नहीं किया करते थे। केशों के शुक्ल हो जाने की आशंका बराबर बनी रहती थी और बराहमिहिराचार्य ने ठीक ही कहा है कि 'जितनी भी माला पहनो, वस्त्र धारण करो, गहनों से अपने को अलंकृत कर लो, पर अगर तुम्हारे केशों में सफेदी है तो ये कुछ भी अच्छे नहीं लगेंगे, इसलिए भूधंजों (केशों) की सेवा में चूकना ठीक नहीं है' (वृ. सं. 77-1)। सो, साधारणतः उस शुक्लतारूपी भद्दी वस्तु को आने ही न देने के लिए और उसे देर तक सुगन्धित बनाये रखने के लिए बेशों को धूपित किया जाता था। परन्तु यह शुक्लता कभी-कभी हजार बाधा देने पर आधमकती थी और नागरक को प्रयत्न करना पड़ता था कि आने पर भी वह लोगों की नजरों में न पड़े। केशों या भूधंजों में धूप देने के कितने ही नुस्खे पाये जाते हैं। किसी से कपूर की गन्ध, किसी से कस्तूरी की सुवास, और किसी से अगुरु की खुशबू उत्पन्न की जाती थी।

पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों के केश अधिक सुगन्धित बनाये जाते थे। ग्रीष्मकाल में तो सुगन्धित तेल या स्नान के समय व्यवहार किये जानेवाले कपायकल्क से यह कार्य हो जाता था, किन्तु जाड़े के दिनों में धूपित करके सुगन्ध लायी जाती थी। कालिदास ने ग्रीष्म-ऋतु में 'स्नान-कपाय-वासित' केशों का उल्लेख किया है और वर्षाकाल में पुष्पावतस या फूलों के गुच्छों से ही सुन्दरियों के केशों का सुगन्धित होना बताया गया है (ऋतु. 2-22)। शरत्काल में भी धूपित केशों की बात उन्होंने नहीं बतायी। उस समय 'नितान्त-धननीलविकुञ्चिताग्र' केशों में—धुंधराली काली लटों में—नवमालती की मनोहर माला पर्याप्त समझी जाती थी (ऋतु. 3-19), किन्तु शिशिर और हेमन्त में काले अगुरु का धूप देकर केशों को सुगन्धित किया जाता था (ऋतु. 4-5, 5-12)। इस प्रकार हर ऋतु में केशों को सुगन्धियुक्त बनाने का विधान था। वसन्त में इतने शमेले की जरूरत नहीं महसूस की जाती होगी। उस पुष्प सौरभ से समृद्ध ऋतु में सुगन्धि बहुत यत्नसाध्य नहीं होती। ऐसा कोई भी पुष्प चुन लिया जाता था जो सुन्दरियों के चंचल नील अलकों के साथ ताल मिला सके। अशोक के लाल-लाल स्तवक या नवमल्लिका की माला उत्तम अलकरण माने जाते थे, कर्णिकार के सुनहरे फूल भी कानों में शोभित हो रहे हों तो फिर क्या कहना है! कालिदास इस मनोहर अलंकरण का महत्त्व समझते थे।

कर्णेपु योग्यं नवकर्णिकारं चलेपु नीलेष्वलकेष्वशोकम्।

पुष्पं च फुल्लं नवमल्लिकायाः प्रयान्ति कान्ति प्रमदाजनानाम्॥

(ऋतु., 6-6)

सुगन्धि प्राचीन भारत का केवल विलास नहीं था, वह उसका जीवनांग था।

देव-मन्दिर में लेकर मुहाग-मेज तक उसका अवाध प्रवेश था। धूप-धूम सर्वत्र सुगन्धि लाने के साधन थे। कपड़े भी इन धूपों से धुपे जाते थे। वस्तुतः भारत के प्राचीन रईम—कथा पुरुष और कथा स्त्री—जिनका सुगन्धि से प्रेम करते थे, उतना और किसी भी वस्तु से नहीं। और केशों के लिए तो सुगन्धित तेल की भी विधियाँ बनायी गयी हैं। साधारणतः केशों को पहले धूपित करके कुछ देर तक उन्हें छोड़ दिया जाता था और फिर स्नान करके सुगन्धित तेल व्यवहार किया जाता था।

(व. सं., 77-11)

केश रखने के अनेक प्रकार थे। बौद्ध-जैन आदि साधुओं के सिर मुण्डित हुआ करते थे, पर विलासी लोग सुन्दर केश-रचना किया करते थे। 'नाट्यशास्त्र' में केश-रचना के सिलसिले में (23-147) बताया गया है : राज-पुरुषों के, बधुओं के और शृंगारी पुरुषों के केश कुञ्चित होने चाहिए। केशों की बड़े यत्न से कुञ्चित बनाया जाता था।

छुरे का व्यवहार इस देश में बहुत जमाने से होता रहा है। दाढ़ी रखने के विविध रूप थे। 'नाट्यशास्त्र' में चार प्रकार की दाढ़ियों का उल्लेख है। शुक्ल, श्याम, विचित्र और रोमश। किसी-किसी प्रति में शुक्ल के स्थान में 'शुद्ध' पाठ है। शुक्ल का अर्थ स्वच्छ शुभ्र वृद्धजनोचित दाढ़ी हो सकता है, पर 'शुद्ध' पाठ हो तो उसका अर्थ साफ, रोमबिहीन 'क्लीनशेवल्' किया जा सकता है। वस्तुतः चौखम्बा-वाले 'नाट्यशास्त्र' में भी आगे चलकर 'शुद्ध' पाठ ही स्वीकृत किया गया है और बताया गया है कि सन्यासियों, मन्त्रियों, पुरोहितों तथा मध्यवित्त व्यक्तियों की दाढ़ी 'शुद्ध' होनी चाहिए। शुद्ध अर्थात् साफ बनी हुई। चित्रों और मूर्तियों में इस श्रेणी के लोगो की ऐसी ही दाढ़ी मिलती भी है। श्याम दाढ़ी कुमारी की होती थी और विचित्र दाढ़ियों की बनावट नाना प्रकार की होती थी। राजा लोग, शीकीन (शृंगारी) नागरिक लोग और जवान राजपुरुष चित्र-विचित्र दाढ़ी रखते थे। 'रोमश' दाढ़ी उसे कहते हैं जो अपने-आप उगकर असंस्कृत पड़ी हो। 'शकुन्तला' नाटक में जिन तपस्वियों को राजा ने देखा था, उनकी ऐसी ही दाढ़ियाँ थी। जब राजा ने शकुन्तला के चित्र में इन तपस्वी को अंकित करना चाहा तो विदूषक की आशंका हुई थी कि यह सुन्दर चित्र अब झाड़नुमा दाढ़ियों से भर जायेगा। बातों की मेधा हो जाने के बाद नागरिक माला धारण करता था। माला चम्पा, जूही, मालती आदि विविध पुष्पों की होती थी। इनकी चर्चा आगे की जायगी।

अधर और नाखून की रँगई

वात्स्यायन के 'कामसूत्र' में मोम और अलक्तक धारण करने की क्रिया का उल्लेख है। किसी-किसी का अनुमान है कि अधरों को अलक्तक (लाख से बना हुआ लाल रंग का महावर) से लाल किया जाता होगा, जैसा कि आधुनिक काल में लिपस्टिक से स्त्रियाँ रँग करती हैं और फिर उन्हें चिक्कन करने के लिए उन पर सिक्क या मोम रगड़ दिया जाता होगा। भुझे अन्य किसी मूल से इस अनुमान का पोषक प्रमाण नहीं मिला है। पर यदि अनुमान ही करना हो तो नखों के रँगने का भी अनुमान किया जा सकता है। वस्तुतः प्राचीन भारत के विलासी का नखों पर इतना मोह था कि इस युग में न तो हम उसकी मात्रा का अन्दाज लगा सकते हैं और न कारण ही समझ सकते हैं। नखों के काटने की कला की चर्चा प्रायः आती है। वे त्रिकोण, चन्द्राकार, दन्तुल तथा अन्य अनेक प्रकार की आकृतियों के होते थे। गौड़ के लोग बड़े-बड़े नखों को पसन्द करते थे, दाक्षिणात्यवाले छोटे नखों को और उत्तरापथ के नागर रसिक, न बहुत बड़े न बहुत छोटे मझोले नखों की कदर करते थे। जो ही, सिक्क और अलक्तक के प्रयोग के बाद नागरक दर्पण में अपना मुख देखता था। सोने या चाँदी की समतल पट्टी को घिसकर खूब चिकना किया जाता था। उससे ही आदर्श या दर्पण का काम लिया जाता था। दर्पण में मुख देखने के बाद जब वह अपने बनाव-सिंघार से सन्तुष्ट हो लेता था तो सुगन्धित ताम्बूल ग्रहण करता था।

ताम्बूल-सेवन

ताम्बूल प्राचीन भारत का बहुत उत्तम प्रसाधन था। वह पूजा और शृंगार, दोनों कामों में समान रूप से व्यवहृत होता था। ऐसा जान पड़ता है कि आर्य लोग इस देश में आने के पहले ताम्बूल (पान) का प्रयोग नहीं जानते थे। उन्होंने नाम जाति से इसका व्यवहार सीखा था¹। अब भी संस्कृत में इसे नागवल्ली कहते हैं।

- मेरे मित्र प्रो. प्रज्ञाद प्रधान ने अनेक प्राचीन ग्रन्थों से और बर्ह-जाति में पाये जानेवाले प्रचारों से मेरे इस अनुमान का समर्थन किया है कि पान नाग-जाति की देन है। उन्होंने 'क्यामरित्सागर' (2-1-80-81), 'बृहत्साम-ब्रीह-सप्तह' (6-12) में भी उदयन के नागों से इस वना के प्राप्त करने की कथाओं का सफ़ह किया है। कहीं यह बताया गया है कि नागवल्ली योनि में प्राप्त हुई, वहीं यह बताया गया है कि वह प्राच्यकार में प्राप्त हुई, वहीं पाण्डवों के अरामेय यज्ञ के लिए इसे मँपाया जाना बताया गया है, पर सर्वत्र नागों से इसके प्राप्त होने का समर्थन होता है ('विश्वभारती पत्रिका', खण्ड 4, पृ. 164-165)।

राजशेखर सूरि के 'प्रबन्ध-कोष' में एक मजेदार कहानी दी हुई है जिसके अनुसार पाताल के राजा वासुकि नाग ने भूलोक के राजा उदयन को अपनी कन्या व्याही की और दहेज में चार अद्भुत रत्न दिये थे : सवत्सा कामधेनु, विशिष्ट नागवत्सी (पान), सोपधान सत्तूलिका शय्या और रत्नोद्योत प्रदीप । तब से नाग लोग की दुलारी बल्लरी के पत्ते (पर्ण-पण्य-पान) भारतीय अन्तःपुरों से लेकर सभागृहों तक और राजसभा से लेकर आपानकों तक समान रूप से आदर पा सके । किसी कवि ने ठीक ही कहा है कि बल्लियाँ तो दुनिया में हजारों हैं, वे परोपकार भी कम नहीं करती, पर सबको छापकर विराजमान हैं एकमात्र नाग-जाति की दुलारी बल्ली ताम्बूल-लता, जो नागरिकाओं के वदन-चन्द्रों को अलंकृत करती है :

किं वीरुधो भुवि न सन्ति सहस्रशोऽप्याः

आसा दलानि न परोपकृतिं भजन्ते ।

एकैव बल्लिषु विराजति नागवत्सी,

या नागरोवदनचन्द्रमलकरोति ॥

इस ताम्बूल के बीटक (बीड़ा) का सजाना बहुत बड़ी कला माना जाता था । उसमें नाना भाव से सुगन्धि से आने की चेष्टा की जाती थी । पान का बीड़ा नाना मंगलों और सौभाग्यों का कारण माना जाता था । बराहमिहिर ने कहा है कि उससे वर्ण की प्रसन्नता आती है, मुख में कान्ति और सुगन्धि आती है, वाणी में मधुरिमा का संचार होता है; वह अनुराग को प्रदीप्त करता है, रूप को निखार देता है, सौभाग्य को आवाहन करता है, वस्त्रों को सुगन्धित बनाता है और कफजन्म रोगों को दूर करता है (वृ. स. , 77-34-35) । इसलिए इस सर्वगुण-युक्त शृंगार-साधन के लिए सावधानी और निपुणता बड़ी आवश्यक है । सुपारी, चूना और खैर, ये पान के आवश्यक उपोदान हैं । इनमें से प्रत्येक को विविध भाँति से सुगन्धित बनाने की विधियाँ पौयियों में लिखी हैं, पर इनकी मात्रा कला-मर्मज्ञ को ही माखूम होती है । खैर ज्यादा हो जाय तो लालिमा ज्यादा होकर भरी हो जाती है, सुपारी अधिक हो जाय तो लालिमा क्षीण होकर अशोभन हो उठती है, चूना अधिक हो जाय तो मुख का गन्ध भी बिगड़ जाता है और क्षत हो जाने की सम्भावना रहती है, परन्तु पत्ते अधिक हो तो सुगन्धि बिखर जाती है । सो, प्राचीन भारत का नागरिक ताम्बूल का महत्व जानता था और मानता था । सुन्दरियाँ इसके गौरव की कायल थीं । और सब पूछिए तो, जैसा माध कवि ने कहा है, स्वच्छ जल से धुले अंग, ताम्बूल-घुति से जगमगाते होंठ और महीन निर्मल हल्की-सी साड़ी—यही तो विलासिनियों का वास्तविक शृंगार है । माध कवि ने एक टेढ़ी छल्ल अवश्य तमा दी है । लेकिन खैर—

स्वच्छाम्भस्तपनविधौतमंगमोष्ठस्ताम्बूलघुतिविशदो विलासिनीनाम् ।

वासस्तु प्रतनुबिबिक्तमस्त्वनीयान् आकल्पो यदि कुसुमेपुष्पा न धन्यः ॥

कहना बेकार है कि इतना महत्त्वपूर्ण और फिर भी इतना सुकुमार प्रसाधन सावधानी चाहेगा, इसलिए इनकी मात्रा का निर्णय होसियाची से होना चाहिए । रात

को पति अधिक देने चाहते और यह भी सुनने से मना हो जाता है। प्राचीन भारत का मान्यतव यह कि कोई भी विधवा के बहुत बालकाल में मरने या 'कामभूत' की गवाही से हनन नहीं करती है। यह मान्यतव है कि जो पति के मरने के बाद भी पतिदान या पतद्रव्य लेकर दूसरा बरतने के लिए तैयार होना चाहता है, उसे कुरुचिपूर्ण गन्धनी ही माना जाता है। 'कामभूत' (15-16) में उल्लिखित शास्त्रों की श्रम्या के पास एक पतद्रव्य की व्यवस्था की जाती है। शास्त्रों में उल्लिखित कि कन्याएँ जब पतिव्रत जाती हैं तो उन्हें अपने पति के साथ अपने पतिदान में भग्न जाता था। 'नैषध' (16-27) में उल्लिखित कि कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों को सुन्दरमणि-निचित पतिदान करने में उद्योग का, शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों और पान का मान्यतव यह कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों होता था। कन्या-कन्या को पति दूखने के कारण का भी उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों चरित' में विना है कि कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों के घर चोरी-चोरी चूँचकर उठ सकने के लिए शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों बनाया था और नष्ट के कारण शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों के जोड़े बन गये थे। शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों और स्वमिका। शास्त्रों के शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों करंकरवाहिनी स्त्रियों का बहुत उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों पत्रलेखा का बनेन कटि के शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों और ननिर्वाचन होने के। शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों या और अपने कार्य में शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों शामन की ही व्यवस्था है कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों में उल्लिखित कि शास्त्रों

यह बात ठीक नहीं है। 'मृच्छकटिक' नाटक में चार ब्राह्मण पात्र हैं। चासदत्त श्रेष्ठि-चत्वर में वास करता है, एकल कलाओं का समादरकर्त्ता सुपुरुष नागर है, विदेश में समुद्रपार उसके धन-रत्न में पूर्ण जहाज भेजे जाते हैं, दरिद्र हो जाने पर भी वह नगर के प्रत्येक स्त्री-पुरुष का श्रद्धा-भाजन है और अत्यन्त उदार और गुणान्वित है। दूसरा ब्राह्मण एक िट है जो राजा के मूर्ख साले की सुशामद पर जीता है, गणिकाओं का सम्मान भी करता है और उन्हें प्रसन्न भी रखता है, पण्डित भी है और कामुक भी है। तीसरा ब्राह्मण विदूषक है जिसे संस्कृत बोलने का भी अभ्यास नहीं है और चौथा ब्राह्मण शाबिलक है जो पण्डित भी है, चोर भी है और वेद्या-प्रेमी भी है। चोरी करना भी एक कला है, एक शास्त्र है, शाबिलक ने उसका अच्छा अध्ययन किया था। कैसे सेंध मारना होता है, दीपक चुसा देने के लिए कीट को कैसे उड़ाया जाता है, दरवाजे पर पानी छिड़क के उसे कैसे निःशब्द खोला जा सकता है, यह सारी बातें उसने सीखी थीं। ब्राह्मण के जेनेऊ का जो गुण वर्णन इस चोर पण्डित ने किया वह उपभोग्य भी है और सीखने लायक भी ! इस यज्ञोपवीत से भीत में सेंध मारने की जगह पायी जा सकती है, इसके सहारे स्त्रियों के गले आदि में गेंसी हुई भूषणावली खींच ली जा सकती है, जो कपाट यन्त्र से दृढ़ होता है—तात्ता लगाकर न खुलने योग्य बना दिया गया होता है—उसका यह उद्घाटक बन जाता है और साँप-गोजर के काट खाने पर कटे हुए घाव को बाँधने का काम भी वह दे जाता है :

एतेन मापयति भित्तिषु कर्ममार्गम्,
एतेन मोचयति भूषणसंप्रयोगाम् ।
उद्घाटको भवति यन्त्रदृढे कपाटे,
दण्टस्य कीटभुजयैः परिवेष्टनं च ॥

(मृ., 3-17)

इस प्रकार ब्राह्मण उन दिनों सेठ भी होते थे, विट और विदूषक भी होते थे और शाबिलक के समान धर्मात्मा चोर भी ! धर्मात्मा इसलिए कि शाबिलक चोरी करते समय भी नीति-अनीति का ध्यान रखता था, स्त्रियों पर हाथ नहीं उठाता था, बच्चों को चुराकर उनके गहने नहीं छीन लेता था, कमजोर और गरीब नागर के घर में सेंध नहीं मारता था, ब्राह्मण के धन और यज्ञ के निमित्त सोने पर लोभ नहीं रखता था और इस प्रकार चोरी करते समय भी उसकी मति कार्याकार्य का विचार रखती थी ! (मृ., 4-6)

धनाढ्य ब्राह्मणों की बात केवल 'मृच्छकटिक' के काल में ही मिलती हो सो बात नहीं है। बौद्ध-कथाओं में भी ऐसी बातें मिलती हैं जिनसे पता चलता है कि बुद्ध के काल में भी समृद्ध ब्राह्मण विद्यमान थे। अट्टकथाओं में, मगध के पित्थी नामक ग्राम के महातिथ्य (महातीर्थ) ब्राह्मण की अपार सम्पत्ति की बात लिखी है। 'ताले के भीतर साठ बड़े चहचह्चे (तड़ाग), बारह योजन तक फैले खेत, अनुराधपुर जैसे चौदह दासों के गाँव, चौदह हाथियों के झुण्ड, चौदह घोड़ों के झुण्ड, चौदह रथों के झुण्ड थे।' उसके पुत्र माणवक ने (जो किसी बहाने विवाह नहीं करना

चाहता था) एक सहस्र सोने के मोहर लगाकर सुनार से एक सुन्दर स्त्री-मूर्ति बनवायी थी और माता से कहा था कि यदि ऐसी बहू मिले तो मैं विवाह करूँ। शायद उसे विश्वास था कि किसी ब्राह्मण के घर ऐसी सुन्दरी मिलना सम्भव नहीं होगा। पर यह विश्वास गलत सिद्ध हुआ। मद्रदेश में ऐसी ही सुन्दरी मिल गयी जो उस “स्वर्ण-प्रतिमा से सौ गुना, हजार गुना, लाख गुना अधिक सुन्दरी थी और बारह हाथ के घर में बैठी रहने पर ही दीपक का काम नहीं, जिसकी शारीरिकी प्रभा से ही बन्धकार दूर हो जाता था।” अत्युक्ति कुछ अवश्य है, पर समृद्ध ब्राह्मण होते थे, इसमें सन्देह नहीं। (‘बुद्धचर्या’, पृ. 41-42)

रईस और राजा

कभी-कभी रईसों का विलास समसामयिक राजाओं से भी बढ़कर होता था, इस बात के प्रमाण मिल जाते हैं। राजाओं को युद्ध, विग्रह, राज्य-संचालन आदि अनेक कठोर कर्म भी करने पड़ते थे, पर सुराज्य से सुरक्षित समृद्धिवाली नागरिकों को इन क्षणों से कोई सरोकार नहीं था। वे धन और यौवन का सुख निश्चित होकर भोगते थे। एक अपेक्षाकृत परवर्ती जैन-प्रबन्ध में राजा भोज और माघ कवि की बड़ी ही मनोरंजक कहानी दी हुई है। कहानी की ऐतिहासिकता तो निश्चित रूप से कमजोर भित्ति पर है, पर इससे राजाओं और रईसों की विलासिता की एक मनोरंजक झलक मिल जाती है। इस दृष्टि से ही इस कहानी का महत्त्व है। कहानी यों है कि एक बार दत्त ब्राह्मण के पुत्र माघ कवि महाराज भोज के घर अतिथि होकर गये। राजा ने कवि का सम्मान करने में कोई बात उठा न रखी, पर कवि को न तो स्नान में ही मुख मिला और न भोजन में ही, न शयन में ही। महाराज भोज ने आश्चर्य के साथ सोचा कि न जाने यह अपने घर में कैसे रहता है। कवि के निमन्त्रण पर महाराज भोज ने भी एक दिन कवि के घर जाने का निश्चय किया। दूसरे वर्ष शीतऋतु में बड़ा भारी लाव-सदकर लेकर महाराज कवि के श्रीमालपुर नामक ग्राम में उपस्थित हुए। कवि के विशाल प्रासाद को देखकर राजा आश्चर्य-चकित रह गये। मकान देखने के लिए प्रासाद के भीतर प्रविष्ट हुए। स्थान-स्थान पर विचित्र कौतुक देखते हुए एक ऐसे स्थान पर आये जहाँ बहुत-सी धूप की घटियाँ सुगन्धित धूप उद्गिरण कर रही थी, कुट्टिम भूमि सुगन्धित परिमल से गमक रही थी; राजा ने पूछा “पण्डित, यह क्या आपका पूजा-गृह है?” पण्डित ने ईगत लज्जित होकर जवाब दिया, “महाराज, आगे बढ़ें, यह स्थान पवित्र संचार का

नहीं है।" राजा लज्जित हो रहे। स्नान के पूर्व मर्दनिक भृत्यों ने इस सुकुमार भंगी से मर्दन किया कि राजा प्रसन्न हो गये। सोने के स्नानपीठ पर बड़े आडम्बर के साथ राजा को स्नान कराया गया। नाक की साँस् से उड़ जाने योग्य वस्त्र राजा को दिये गये। सोने के थाल में, जो 32 कच्चोलको (कटोरों) से परिवृत था, क्षीर का बना पक्वान्न, क्षीर-तन्दुल का कूर, उसी के बड़े और अन्य नाना भाँति के व्यजन भोजन के लिए दिये गये। अब राजा को समझ पड़ा कि जो ऐसी रसोई खाता है उसे मेरी रसोई कैसे अच्छी लग सकती थी। भोजन के पश्चात् पंच-मुगन्धि नामक ताम्बूल सेवन करके राजा पर्लेंग पर लेटे। यद्यपि क्षीतश्रुतु का समय था, पर पण्डित के गृह में कुछ ऐसी व्यवस्था थी कि राजा चन्दनलिप्त होकर रात को बड़े आनन्द से मीठी-मीठी व्यजन-बीजित वायु का सेवन करते हुए निद्रित हुए। वे भूल ही गये कि मौसम सर्दी का है ('पुरातन प्रबन्ध', पृ. 17)। इस कहानी से यह अनुमान सहज ही होता है कि उन दिनों ऐसे रईस थे जिनका विलास समसामयिक राजाओं के लिए भी आश्चर्य का विषय था।

ब्राह्मण का कला से सम्बन्ध

भारतवर्ष के सबसे प्राचीन उपलब्ध साहित्य में ही ब्राह्मण और विद्या का सम्बन्ध बहुत घनिष्ठ पाया जाता है। जाति-व्यवस्था जैसी इस समय है वैसी ही बहुत प्राचीन काल में भी नहीं रही होगी; परन्तु ब्राह्मण बहुत-कुछ एक जाति के रूप में ही रहा होगा, इसका प्रमाण पुराने साहित्य में ही मिल पाता है। ऐसा जान पड़ता है कि पुराने जमाने से ही भरतवर्ष में विद्या और कला के दो अलग-अलग क्षेत्र स्वीकार कर लिये गये थे। वेदों और ब्रह्म-विद्या का अध्ययन-अध्यापन 'विद्या' या ज्ञान के रूप में था और लिखना-पढ़ना, हिसाब लगाना तथा जीवन-यात्रा में उपयोगी अन्यान्य बातें 'कला' का विषय समझी जाती रही। बहुत पहले से ही 'विद्या' एक विशेष वेदांग का नाम हो गया था और इसीलिए लिखना-पढ़ना, हिसाब-किताब रखना, विविध भाषाओं और कौशलों की जानकारी 'कला' नाम से चलने लगी थी। विद्या का क्षेत्र बहुत पहले से ब्राह्मण के हाथ में रहा और 'कला' का क्षेत्र दासियों, राजकुमारों और राजकुमारियों तथा बंदियों के लिए नियत था। भारतवर्ष के दीर्घ इतिहास में यह नियम हमेशा बना रहा होगा, ऐसा सोचना ठीक नहीं है। यस्तुतः इन प्रकार की स्थिति एक ग्रास अवस्था में रही होगी। पुराने साहित्य में अनेक उदाहरण हैं, जहाँ ब्राह्मण दासियों से ब्रह्म-विद्या पढ़ते थे। 'शतपथ ब्राह्मण'

(11-6-21-5) से पता चलता है कि याज्ञवल्क्य ने जनक से विद्या सीखी थी। काशी के राजा अजातशत्रु से बालाकि गार्ग्य ने विद्या सीखी थी। यह बात बृहदारण्यक और कौशीत की उपनिषदों से मालूम होती है। छान्दोग्य से जान पड़ता है कि श्वेतकेतु आरुणेय ने प्रवाहण जैबलि से ब्रह्मविद्या सीखी थी। इस प्रकार के और भी बहुत-से उदाहरण दिये जा सकते हैं। डायसन-जैसे कुछ चोटी के यूरोपीय विचारक तो इन प्रसंगों से यहाँ तक अनुमान करते हैं कि ब्रह्मविद्या के मूल प्रचारक वस्तुतः क्षत्रिय ही थे। यह अनुमान कुछ अधिक व्याप्तिमय जान पड़ता है; परन्तु यह सत्य है कि कर्मकाण्ड के उग्र और मृदु विरोधियों में क्षत्रियों की संख्या बहुत अधिक थी और जिन महान् नेताओं को भारतवर्ष आज भी याद किया करता है, उनमें क्षत्रियों की संख्या बहुत बड़ी है। जनक, श्रीकृष्ण, भीष्म, बुद्ध, महावीर—सभी क्षत्रिय थे। महाभारत से तो अनेक शूद्रकुलोत्पन्न ज्ञानी गुरुओं का पता चलता है। मिथिला में एक धर्मनिष्ठ व्याघ्र परमज्ञानी थे। तपस्वी ब्राह्मण कौशिक ने उनसे ज्ञान पाया था (वन., 206 अ.)। शूद्रागर्भजात विदुर बड़े ज्ञानी थे। सूत जाति के लोमहर्षण, संजय और सौति धर्म-प्रचारक थे। सौति ने तो महाभारत का ही प्रचार किया था, परन्तु सम्पूर्ण हिन्दू शास्त्रों में प्रधानतः ब्राह्मण ही गुरु-रूप में स्वीकृत पाये जाते हैं।

यद्यपि जाति-व्यवस्था भारतीय समाज की अपनी विशेषता है, तथापि ससार-भर में आदिम युग में खास-खास कौशल वर्गविशेष में ही प्रचलित पाये जाते हैं। इसका कारण यह होता है कि साधारणतः पिता से विद्या सीखने की प्रथा हुआ करती थी। इसीलिए विशेष विद्याएँ विशेष-विशेष कुलों में ही सीमाबद्ध रह जाती थी। वेदों से ही पता चलता है कि ब्रह्मविद्या और कर्मकाण्ड आदि विद्याएँ वंश-परम्परा से सीखी जाती थी। बाद में तो इस प्रकार की भी व्यवस्था मिलती है कि जिसके घर में वेद और वेदों की परम्परा तीन पुस्तक तक छिन्न हो, उसे दुर्ब्राह्मण समझना चाहिए ('बौधायन गृह्यपरिभाषा', 1-10-5-6)। परन्तु नाना कारणों से पितृ-परम्परा से शिक्षा-प्राप्ति का क्रम चल नहीं पाया। समाज में जैसे-जैसे धन की प्रतिष्ठा बढ़ती गयी और राजा और सेठ प्रमुख होते गये, वैसे-वैसे जानकारियों से द्रव्यउपाजन की आवश्यकता और प्रवृत्ति भी बढ़ती गयी। विद्या सिखाने के लिए भी धन मिलने लगा और धन की इस वितरण-व्यवस्था के कारण ही विद्या वंश के बाहर जाने लगी। ब्रह्मविद्या भी वंशपरम्परा तक सीमित नहीं रह सकी। महाभारत में दो प्रकार के अध्यापकों का उल्लेख है। एक प्रकार के अध्यापक तो अपरिग्रही होते थे। उनके पास विद्यार्थी जाते थे। भिक्षा माँगकर गुरु के परिवार का और अपना खर्च चलते थे और गुरु के घर का सब काम-काज करते थे। कभी-कभी तो गुरु लोग विद्यार्थियों से बहुत काम लेते थे। इसकी प्रतिक्रिया के भी उदाहरण महाभारत में मिल जाते हैं। अपने गुरु वेदाचार्य के पाम रहते समय उत्तंक को अनेक दुःखपूर्ण कार्य करने पड़े थे। जब स्वयं उत्तंक आचार्य हुए तो उन्हें पुरानी बातें याद थी और उन्होंने अपने विद्यार्थियों से काम लेना बन्द कर दिया।

(आदि, 3।81), परन्तु सब मिलाकर गुरु का अपार प्रेम ही, अपने शिष्यों पर प्रकट होना है। दूसरे प्रकार के ऐसे अध्यापक थे, जिन्हें राजा लोग अपने घर पर वृत्ति देकर नियुक्त कर लेते थे। द्रोणाचार्य और कृपाचार्य ऐसे ही अध्यापक थे। द्रोपदी और उत्तरा की कथाओं से पता चलता है कि राजकुमारियों के लिए इसी प्रकार वृत्तिभोजी अध्यापक रखे जाते होंगे। बौद्धयुग में भी यह प्रथा पायी जाती है। यह नहीं समझना चाहिए कि केवल 'कला' सिखाने के लिए ही घर पर अध्यापक नियुक्त किये जाते थे। ब्रह्मविद्या सिखाने के लिए भी अध्यापक बुलाकर पाठ रखने के उदाहरण मिलते हैं। राजर्षि जनक ने आचार्य पंचशिख को चार वर्ष तक घर पर रखा था। सम्भवतः उन्होंने कोई वृत्ति नहीं ली थी।

स्नान-भोजन

पुराना रईस स्नान नित्य करता था। परन्तु उसका स्नान कोई मामूली व्यापार नहीं था। काम-काज समाप्त होने के बाद मध्याह्न से थोड़ा पूर्व वह उठ पड़ता था। पहले तो अपने समयस्क मित्रों के साथ मधुर व्यायाम किया करता था, उसके दोनों कपोलों पर और ललाट देश में पसीने की दो-चार बूँदें सिन्धुवार पुष्प की मजरी के समान झलक उठती थी, तब वह व्यायाम से विरत होता था। परिजनों में तब फिर एक बार दौड़-धूप मच जाती थी। रईस अपने स्नानागार में पहुँचता था, वहाँ स्नान की चौकी होती थी जो साधारणतः सगमर्मर की बनी होती थी और बहुमूल्य धातुओं के पात्र में सुगन्धित जल रखा हुआ रहता था। उस समय परिचारक या परिचारिका उसके केशों में सुगन्धित आमलक (अंबले) का पिसा हुआ कलक धीरे-धीरे मलती थी और शरीर में सुवासित तैल मर्दन करती थी। नागरक की मर्दन या मन्था तैल का विशेष भाग पाती थी, उस पर देर तक तैल की मालिश होती थी; क्योंकि विश्वास किया जाता था कि बुद्धिजीवी व्यक्ति की मन्था पर तैल मर्दने से मस्तिष्क के तन्तु अधिक सचेत होते हैं। स्नान-मृद में एक जल की द्रोणी (टब) होती थी, उसमें रईस थोड़ी देर बैठते थे और बाद में स्नान की चौकी पर आ बिराजते थे। उनके सिर पर सुगन्धित वारिधारा पड़ने लगती थी और तृप्ति के साथ उनका स्नान समाप्त होता था। फिर वे सर्पनिर्मोक (कँचुल) के समान श्वेत और चमकीली धोती पहनते थे। धोती अर्थात् धीत-वस्त्र। इस शब्द का अर्थ है धुला हुआ वस्त्र। ऐसा जान पड़ता है कि नागरक के वस्त्रों में सिर्फ धोती ही नित्य धोयी जाती थी, बाकी कई दिन तक अधीत रह सकते थे। कुछ दूसरे पण्डित

‘घोत’ शब्द को अधोवस्त्र का रूपान्तर मानते हैं। पुराने जमाने से ही उष्णीष (पाग), उत्तरीय (चादर) और अधोवस्त्र (घोती) इस देश के नागरिकों के पहनावे रहे हैं। सिले वस्त्र इस देश में चलते अवश्य थे, यद्यपि कई सूत्रकारों ने सिले वस्त्र पहनने का निषेध ही किया है। आजकल जितने प्रकार के हिन्दू पहनावों के नाम हैं वे अधिकांश में विदेशी प्रभाववश आये हैं। अचकन का मूल रूप भी कुपाणों की देन है, कुर्ता, जिसका एक नाम पंजाबी है, सम्भवतः पंजाब में बसे हुए हिन्दू-यवनों की देन है और कमीज और शेमीज एक ही विदेशी शब्द के रूपान्तर है। खैर, उन दिनों का नागरिक घोत-वस्त्र और उत्तरीय का प्रेमी था। घोत-वस्त्र का अर्थ धोया जानेवाला वस्त्र ही अधिक उपयुक्त जान पड़ता है। इसका कारण स्पष्ट है, क्योंकि नागरिक का उत्तरीय या चादर कुछ ऐसा-वैसा वस्त्र तो होता नहीं था; उसमें न जाने कितने आयास के बाद दीर्घकाल तक टिकनेवाली सुगन्धि हुआ करती थी। इसलिए घोत-वस्त्र (घोती) की अपेक्षा उत्तरीय (चादर) ज्यादा मूल्यवान् होता था। मस्तक पर नागरिक एक क्षौम-वस्त्र का अँगौछा-सा तपेट लेता था, जिसका उद्देश्य केशों की आर्द्रता सोखना होता था। यह सब करके नागरिक सन्ध्या-तर्पण और सूर्योपासन आदि धार्मिक क्रियाओं से निवृत्त होता था (‘कादम्बरी’, कपामुख)।

अजन्ता में कुमार गौतम के स्नान का एक मनोहर दृश्य चित्रित किया गया है। इसमें कुमार एक स्फटिक की चौकी पर बैठे हैं। दो परिचारक सिर पर सफेद गमछा बांधे पीछे से पानी ढाल रहे हैं। चौकी के पास ही एक परिचारिका घाली में कुछ लिये खड़ी है। स्नानागार के बगलवाले हिस्से में एक मृत्यु सुगन्धित जल से भरा हुआ कलश ले आ रहा है, कलश के भार से उसकी गर्दन झुक गयी है। तीन परिचारिकाएँ और हैं। एक के सिर पर से कुछ द्रव्य दूसरी उतार रही है और तीसरी कोई प्रसाधन-सामग्री लेकर स्नानागार की ओर जा रही है। स्नान की चौकी के पास एक और परिचारिका का अस्पष्ट चित्र है। इसी प्रकार 17वीं गुहा के एक चित्र में स्नान के पश्चात् रानी के प्रसाधन का बड़ा ही अभिराम चित्र है। इसमें रानी स्वयं मुकुट लेकर प्रसाधन-नैपुण्य को देख रही है। यह चित्र अजन्ता के उत्तम कलात्मक चित्रों में से एक है। इस प्रकार स्नान और स्नानोत्तर प्रसाधन के और भी अनेकानेक चित्र उपलब्ध हुए हैं।

जैसा कि शुरू में ही कहा गया है, नागरिक स्नान नित्य किया करता था, पर शरीर का उत्सादन एक दिन अन्तर देकर कराता था। उसके स्नान में एक प्रकार की वस्तु का प्रयोग होता था जिसे फेनक कहते थे, वह आधुनिक साबुन का पूर्वपुरुष था। उससे शरीर में स्वच्छता आती थी, परन्तु प्रतिदिन उसका व्यवहार नहीं किया जाता था, हर तीसरे दिन फेनक से स्नान विहित था (का. मू. पृ. 47)।

स्नान, पूजा और तत्सम्बद्ध अन्य कृत्यों के समाप्त होने के बाद नागरिक भोजन करने बैठता। भोजन दो बार विहित था, मध्याह्न को और अग्रहाण्य को। यह वात्स्यायन का मत है। चारायण सायबल को दूसरा भोजन होना ज्यादा अच्छा

समझते थे। नागरक के भोजन में भक्ष्य, भोज्य, लेह्य (चटनी), चोष्य (चूसने योग्य), पेय सब होता था। गेहूँ, चावल, जौ, दाल, मांस सब तरह का होता था, अन्त में मिठाई खाने की भी विधि थी। भोजन समाप्त करने के बाद नागरक आराम करता था और एक प्रकार की धूमवर्त्ति (चुहट) भी पीता था। धूमपान के बाद वह ताम्बूल या पान लेता था और कोई संवाहक धीरे-धीरे उसके पंर दबा देता था ('कादम्बरी', कथामुल)। सवाहन की भी कला होती थी। 'मृच्छकटिक' नाटक के नायक चारुदत्त का एक उत्तम संवाहक था, जो उसके दरिद्र हो जाने के बाद जुआ खेलने लगा था। चारुदत्त की प्रेमिका वसन्तसेना से जब उसका परिचय हुआ तो वसन्तसेना ने उसकी कला की दाद देते हुए कहा कि 'भाई, तुमने तो बहुत उत्तम कला सीखी है?' इस पर उसने जवाब दिया कि 'आर्ये, कला समझकर ही सीखी थी, पर अब तो यह जीविका हो गयी है!'।

ऊपर हमने भोजन का बहुत संक्षिप्त उल्लेख कर दिया है। इससे यह भ्रम नहीं होना चाहिए कि हमारे पुराने रईस का भोजन-व्यापार बहुत संक्षिप्त हुआ करता था।

भोजनोत्तर विनोद

भोजन के बाद दिवा-शय्या (दिन का सोना) करने के पहले नागरक लेटे-लेटे थोड़ा मनोविनोद करता था। दुक-सारिका (तोता-मैना) का पढ़ाना, तित्तर और बटेरों की लड़ाई, भेड़ों की भिड़न्त उसके प्रिय विनोद थे (का. सू., पृ. 47)। उसके घर में हंस, कारण्डव, बक्रवाक, मोर, कोयल आदि पक्षी; बानर, हरित, व्याघ्र, सिंह आदि जन्तु भी पाले जाते थे। समय-समय पर वह उनसे भी अपना मनोरंजन करता था (का. सू., पृ. 284)। इस समय उसके निकटवर्त्ति सहचर पीठमर्द, विद्व, विद्वपक भी था जाया करते थे। वह उनसे आलाप भी करता था। फिर सो जाता था। सोकर उठने के बाद वह गोष्ठी-विहार के लिए प्रसाधन करता था; अंगराग, उपलेपन, माध्यगन्ध और उत्तरीय संभालकर वह गोष्ठियों में जाता था। हमने आगे इन गोष्ठियों का विस्तृत वर्णन किया है। यहाँ उनकी चर्चा संक्षेप में ही कर ली है। गोष्ठियों से लौटने के बाद वह सांध्य कुर्र्घों से निवृत्त होता था और सायंकाल संगीतोनुष्ठानों का आयोजन करता था या अन्यत्र आयोजित संगीत का रस लेने जाता था। इन संगीतकों में नाच, गान, अभिनय आदि हुआ करते थे (का. सू., पृ. 47-48)। साधारण नागरक भी इन उत्सवों में सम्मिलित होते थे। 'मृच्छ-

कटिक' के रेमिल नामक सुकृष्ण नागरक ने सायं-सन्ध्या के बाद ही अपने घर पर आयोजित संगीतक नामक मजलिस में गान किया था। इन सभाओं से लौटने के बाद भी नागरक कुछ विनोदों में लगा रहता था, परन्तु वे उसके अत्यन्त निजी व्यापार होते थे। इस प्रकार प्राचीन भारत का रईस प्रातःकाल से सन्ध्या तक एक कलापूर्ण विलासिता के वातावरण में वास करता था। उसके विलास से किसी-न किसी कला को उत्तेजना मिलती थी, उसके प्रत्येक उपभोग्य वस्तु के उत्पादन के लिए एक सुसूचितपूर्ण परिश्रमी परिचारक-मण्डली नियुक्त रहती थी। वह धन का सुख जमकर भोगता था और अपनी प्रचुर धन-राशि के उपभोग में अपने साथ एक बड़े भारी जनसमुदाय की जीविका की भी व्यवस्था करता था। वह काव्य, नाटक, आख्यान, आख्यायिका आदि की रचना को प्रत्यक्ष रूप से उत्साहित करता था और नृत्य, गीत, चित्र और वादित्र का तो वह शरणरूप ही था। वह रूप-रस-गन्ध-स्पर्श आदि सभी इन्द्रियार्थों के भोगने में सुसूचित का परिचय देता था और विलासिता में आकण्ठ मग्न रहकर भी धर्म और अध्यात्म से एकदम उदासीन नहीं रहता था। उस युग के साहित्य में भोग के साथ-ही-साथ त्याग का, विलासिता के साथ शौर्य का और सौन्दर्य-प्रेम के साथ आत्मदान का आदर्श सर्वत्र सुप्रतिष्ठित था। सब समय आदर्श के अनुकूल आचरण नहीं हुआ करता था, परन्तु फिर भी आदर्श का महत्त्व भुलाया नहीं जा सकता।

अन्तःपुर

परन्तु कलाओं का सबसे बड़ा आश्रयदाता था राजाओं और रईसों का अन्तःपुर। पुरुषों की दुनिया उतनी निर्विघ्न नहीं होती थी। प्रायः ही वास्तविकता के कठोर आघात रोमांस के वातावरण को क्षुब्ध कर जाते थे। युद्ध-विग्रह, दगा-फसाद, व्यापार-हानि, चोर-डाकुओं का उपद्रव, दूर-दूर देशों की यात्रा, लौटने में अनिश्चित विश्वास; ये और ऐसे ही अनेक अन्य उत्पात पुरुषों की बैठक को चंचल बनाते रहते थे। पर अन्तःपुर तक विक्षोभ की लहरियाँ बहुत कम पहुँच पाती थी। शत्रु और मित्र, दोनों ही उन दिनों अन्तःपुर की शान्ति का सम्मान करते थे। प्राचीन ग्रन्थों से अनुमान होता है कि राजकीय अन्तःपुरों में नाट्यक्षालाएँ भी होती थी। रामायण के पुराने युग में ही 'वधूजन-नाट्य-सघ' की चर्चा मिलती है। 'प्रिय-दर्शिका' में जो नाटक खेला गया था और 'मालविकाग्निमित्र' में जिस अभिनय-प्रतिद्वन्द्विता की चर्चा है, वे अन्तःपुर के रंगमंच पर ही अभिनीत हुए थे। नाच,

गान, वाद्य, चित्रकारी आदि सुकुमार कलाएँ अन्तःपुर में जीती थी।

‘कामसूत्र’ में जान पड़ता है कि तत्कालीन नागरकजन अपना घर पानी के आसपास बनाया करते थे (पृ. 41), पर परवर्ती ग्रन्थों से जान पड़ता है कि इस बात को कोई बहुत आवश्यक नहीं समझा जाता था। घर के दो भाग तो होते ही थे। बाहरी प्रकोष्ठ पुरुषों के लिए और भीतरी प्रकोष्ठ अन्तःपुर की स्त्रियों के लिए। चरार्धमाहिर ने ‘बृहत्संहिता’ में ऐग मकान बनाने की विस्तृत विधि बतायी है। साधारणतः ये मकान नगरी के प्रधान राजपथों के दोनों ओर हुआ करते थे। अन्तःपुर की वधुएँ ऊपरी तल्ले में रहा करती थी, क्योंकि प्राचीन काव्यों और नाटकों में किसी विशेष उत्सवादि के देखने के सिलसिले में ऊपरी तल्ले के गवाक्षों से अन्तःपुरिकाओं के देखने का वर्णन प्रायः मिल जाया करता है। अन्तःपुर के ऊपरी तल्ले के घरों में गवाक्ष निश्चित रूप से रहते थे। राजपथ की ओर गवाक्षों का रखना आवश्यक समझा जाता था। ये अन्तःपुर के ऊपरी तल्ले के गवाक्ष कुछ ऊँचे पर बैठायें जाते थे। ‘मातली-माधव’ की मातली ऊपर के तल्ले पर से माधव को रम्या (रथ के चलने लायक चौड़ी सड़क) मार्ग से भ्रमण करते हुए देखा करती थी। देखनेवाला वातायन ‘तुग’ था अर्थात् ऊँचाई पर था। ऊँचे पर बनाने का उद्देश्य सम्भवतः यह होता था, कि अन्तःपुरिकाएँ तो बाहर की ओर देख सकें, पर बाहर के लोग उन्हें न देख सकें। प्रथम अंक में कामन्दकी के कहे हुए इस श्लोक से यही अनुमान पुष्ट होता है।

भूपोभू यः सविघ्ननगरीरध्या पर्यटन्तं
दृष्ट्वा दृष्ट्वा भवनवलभीतुगवातायनस्था ।
माहात्म्यमत्रमिव रतिमालती माधवं तत्
गादोस्कण्डालुलितलुलितैरंगकैस्ताम्पतीति ॥

जो महल नदी के किनारे होते थे, उनमें उस ओर जालीदार गवाक्ष लगे रहते थे। इन जालीदार गवाक्षों से वधुएँ नदी की चंचल तरंगों की शोभा देख सकती थीं। सुनन्दा ने इन्दुमती को इन जालीदार गवाक्षों से जलवेणि-सी रमणीय तरंगमाली रेखा की चटुल शोभा देखने को कहा था, जो माहिष्मती के किले के नीचे करधनी की भाँति लिपटी हुई थी। जिस राजा के प्रासाद-गवाक्षों से इस सुन्दर शोभा का देखना सम्भव था, उसकी अक-तक्ष्मी होना सौभाग्य की बात थी :

अस्याकलक्ष्मीर्भव दीर्घबाहोर्माहिष्मतीवप्रनितम्बकाञ्चीम्

प्रासादजालैर्जलवेणिरम्या रेखा यदि प्रेक्षितुमस्ति काम । (रघु., 6.43)
पर इन्दुमती की ऐसी इच्छा हुई नहीं। अस्तु। इस प्रकार के गृह का फाटक बहुत भव्य और विशाल हुआ करता था। नाटकों, काव्यों आदि में जो वर्णन मिलता है, उसमें थोड़ी अतिरज्जा हो सकती है; क्योंकि बहुत प्राचीन काल से भारतीय कवि ने इस सहज-सीधी बात को जान लिया था कि कला-वस्तु केवल वास्तव का अनुकरण नहीं है। उसमें कुछ कृत्रिम मूल्यों का आरोप करना पड़ता है। कवि-कीशत उन मूल्यों के उपयोग और सजावट में है। सो, इन रचनाओं में कल्पित मूल्य

अवश्य है। उतना हिस्सा छानकर भी हम कुछ बातें जान सकते हैं।

साहित्यिक वर्णनों को देखकर अनुमान किया जा सकता है कि सामने की भूमि को पहले पानी से आर्द्र करके बाद में झाड़ दिया जाता था और उसके ऊपर गोबर से लीप दिया जाता था। भूमि का भाग या मकान की चौकी की नाना प्रकार के सुगन्धित पुष्पो और रंगे हुए चावलो से सुसज्जित किया जाता था। ऊँचे फाटक के ऊपर गजदन्तों (खूंटियों) में मालती की माला मनोहर मंगी में लटका दी जाती थी। फाटक के ऊपर उपरले तल्ले का जो वातायन (खिड़की) हुआ करता था, उसके नीचे मोतियों की (या कम-से-कम फूलों की) माला लटकती रहती थी। तोरण के कोनों में हाथी की मूर्तियाँ बनी होती थी जो अपने दाँतो पर या सूँड पर भार धारण करती हुई जान पड़ती थी (मृच्छ., चतुर्थ अंक)। इसवी-पूर्व दूसरी शती का एक तोरण ब्रैकेट साँची में पाया गया है, जिसमें हाथी के सामने अत्यन्त सुकुमार भगी में एक स्त्री-मूर्ति वृक्षशाखा पकड़कर खड़ी है। इस प्रकार की नारी-मूर्तियों को तोरणशाल-भजिका कहते थे। शालभजिका पुतली या मूर्ति को भी कहते हैं और वेश्या को भी। सन् इसवी की दूसरी शताब्दी की एक तोरणशाल-भजिका मिली है, जिसका दाहिना चरण हाथी के कुम्भ पर है और बायाँ ज़रा ऊपर उठे हुए सूँड पर। अश्वघोष के 'बुद्धचरित' में खिड़की के सहारे लेटी हुई धनुषाकार भुकी हुई नारी की तोरणशाल-भजिका से उपमा दी गयी है :

अवलम्ब्य गवाक्षपार्श्वमन्या

शयिता चापविभुग्नगात्रयष्टिः ।

विरराज विलंबिचारहारा

रचिता तोरणशालभञ्जिकेव ॥

(25, 52)

काव्यों, नाटकों, मूर्तियों और प्रासादों के भग्नावशेषों से यह अनुमान पुष्ट होता है कि नागरिक के मकान में तोरणशाल-भजिकाओं के विविध रूप की मनोहर भगिमाएँ पायी जाती होंगी। साधारणतः तोरण द्वार महारजन या कुसुम्भी रंग से पुता होता था, प्रत्येक गृह पर सीभाग्यपताकाएँ भी फहराती रहती थी (मृच्छ., चतुर्थ अंक)। तोरणस्तम्भ के पादों में वेदियाँ बनी होती थी, जिन पर स्फटिक के मंगल-कलश मुशोभित रहते थे। इन कलशों को जल से भर दिया जाता था और ऊपर हरित आम्र-पल्लव से आच्छादन करके अत्यन्त ललाम बना दिया जाता था। बाद में चलकर वेदी के पास पल्लावाच्छादित पूर्णकुम्भ उत्कीर्ण कर देने की भी प्रथा चल पड़ी थी। 'स्कन्दपुराण' के अवन्तिका खण्ड में अवन्ती नगर का वर्णन करते समय पुराणकार ने बताया है कि "उसमें अनेक बड़े-बड़े हाट-बाजार थे। विद्याल चौराहें थे। सड़क के दोनों ओर सुन्दर-सुन्दर महल बने हुए थे, जिससे सड़कों की शोभा बढ़ रही थी। वे प्रासाद स्फटिक से निर्मित थे, उनके फराँव बड़े-बड़े मणि के थे। वे मुवर्णजटित प्रवालस्तम्भों पर टिके हुए थे। उनमें ताल पत्थरों की देहलियाँ बनी हुई थी—बाहर मोती की झालरे टेंगी हुई थी, प्रत्येक भवन में मुवर्ण

के स्तम्भों पर सौभाग्यपना काएँ लहरा रही थी, मणिजटित सुवर्ण के कलश प्रत्येक भवन की शोभा बढ़ा रहे थे।" इस वर्णन में सुवर्ण और मणि की अतिरंजना कम कर दी जाय, तो साधारण नागरिकों के घर का एक चित्र मिल जाता है। उन दिनों पूर्णकुम्भ-स्थापना की प्रथा इतनी व्यापक थी कि कवियों ने उपमा के लिए उसका व्यवहार किया है। हाल ने प्रेमिका के हृदय-मन्दिर में पधारनेवाले प्रेमी के लिए सुमञ्जित पूर्णकुम्भ की जो कल्पना की थी, वह इसी प्रथा के कारण :

ररथापदण्णजणुप्पला तुम सा पडिच्छए एतम् ।

दारणिहिएहि दोहि वि मगतकलसेहि व थणेहि ॥

(गाथा., 2-40)

इन वेदियों के पीछे विशाल कपाट हुआ करते थे और दूर से प्रासाद के भीतर जानेवाली सोपान-पक्तियों दिखायी देती थी। सीढ़ियों पर चन्दन-कपूर आदि के संयोग से बना हुआ सुगन्धित चूर्ण बिछा रहता था। इन्हीं सीढ़ियों के आरम्भ-स्थान के पास दीवारिक या द्वारपाल बैठा रहता था। घर की देहली पर दधि और भात या अन्य खाद्य वस्तु देवताओं को दी हुई बलि के रूप में रख दी जाती थी, जिसे या तो काक खा जाले थे या घर के पाले हुए सारस, भयूर, लाव, तित्तिर आदि पक्षी (मूच्छ, चतुर्य अक)। चारुदत्त जब दरिद्र हो गया तो इस देहली में तृणाकुर उत्पन्न हो आये थे।

संस्कृत के काव्य में जिन अन्तःपुरों का वर्णन मिलता है, वे साधारणतः बड़े-बड़े राजकुलों के या अत्यधिक सम्प्रात लोगों के होते हैं। इसीलिए संस्कृत का कवि इनका वर्णन बड़े ठाट-बाट से करता है। अन्तःपुर के भीतरी भाग की बनावट कैसी होती होगी, इसका अनुमान ही हम काव्यों-नाटकों आदि से कर सकते हैं। 'मूच्छकटिक' का विदूषक अभ्यन्तरचतुःशाल या अन्तःचतुःशाल के द्वार पर बैठकर पक्वान्न खाया करता था। इस अन्तःचतुःशाल शब्द से अनुमान किया जा सकता है कि भीतर एक आँगन होता होगा और उसके चारों ओर झालाएँ (घर) बनी होती होगी। बराहमिहिर अन्तःपुर से आँगन के चारों ओर अलिन्दों या बरामदों की व्यवस्था देते हैं। इन बरामदों के खम्भे शुरू में लकड़ी के हुआ करते थे, बाद में पत्थर और ईंट के भी बनने लगे थे। इन खम्भों पर भी झाल-मजिकाएँ बनी होती थीं। ये मूर्तियाँ सौभाग्य-सूचक होती थीं। रामायण (वाल्मीकि, 5वाँ सर्ग) में आदिकवि ने अयोध्या के वर्णन के प्रसंग में वधू-नाटक-संघों, उद्यानों, कूटागारों और विमानगृहों की चर्चा की है। टीकाकार रामभट्ट ने वधूनाटक-संघ का अर्थ किया है वधुओं के लिए बनी हुई नाटकझाला; उद्यान का अर्थ किया है फीड़ा के लिए बनवायी हुई पुष्पबाटिका; कूटागार शब्द का अर्थ बताया है स्त्रियों के फीड़ा-गृह और विमानगृह का अर्थ किया है सप्तभूमि या सात तल्लों के मकान। इससे अनुमान किया जा सकता है कि रामायण-रचना के काल में भी विशाल प्रासादों के अन्तःपुरों का रूप उतना ही भव्य था जितना परवर्ती काव्यों में है। 'वधुवध' के सोलहवें सर्ग में इन योषित्-मूर्तियों की बात है (16-17)। सांची, भरहुत,

(प्याज) आदि साग-भाजी उगाती थी। इस सूची से जान पड़ता है कि भारतवर्ष में आज से दो हजार वर्ष पहले जो साग-भाजियाँ खायी जाती थी, वे अब भी बहुत परिवर्तित नहीं हुई हैं। इन साग-भाजियों के साथ ये मसाले भी गृहदेवियों स्वयं उत्पन्न कर लेती थी — जिरा, सरसों, अजवामन, सौंफ, तेजपात आदि। वाटिका के दूसरे भाग में कुब्जक (मात्तली?), आमलक, मल्लिका (बेला), जाती (चमेली?), कुरण्टक (कटसरैया), नवमालिका, तगर, जपा आदि पुष्पों के मुलम भी गृहदेवियों के तत्त्वावधान में ही उगते थे। ये पुष्प नाना कार्यों में काम आते थे। इनसे घर सजाया जाता था, जल सुगन्धित किया जाता था, नव-ब्रधुओं का वासक-वेश तैयार होता था, स्थण्डिल-पीठिकाओं को सजाया जाता था और सबसे बढ़कर देव-पूजा की क्रिया सम्पन्न होती थी। वृक्ष-वाटिका की पुष्पिता सताएँ कुमारियों का मनोविनोद करती थी, नवदम्पती के प्रणय-कलह में शर्त बनती थी और निराश प्रेमिका के गले में फाँसी का काम भी करती थी ('रत्नावली', तृतीय अंक)। अनुरागी नागरक और उसकी प्रियतमा में पुष्पों के प्रस्फुटन को लेकर बाजी लगती, नाना कौशल्यों से मन्त्र और मणि के प्रयोग से; प्रिया के दर्शन, वीक्षण, पदाघात आदि से नाना वृक्ष-नताओं में अकाल-कुसुम उद्गत होते थे। जब प्रेमी हारते थे तो उन्हें प्रिया का शृंगार कर देने की सक्त सजा मिलती थी, और जब प्रेमिकाएँ हारती थी तो सौत की भाँति फूली हुई अनुराग-भरी सता को बारम्बार आग्रहपूर्वक निहारनेवाले प्रियतम की देखकर उनका मुँह लाल हो उठता था :

उद्दामोत्कलिका विषाण्डुरकं प्रारब्धजुम्भा क्षणात्
आमासं इवसन्नोद्यमेरविरलैरातन्वतीमात्मनः ।
अद्योद्यानलतामिमा समदनां नारीमिवान्यां ध्रुवं
पश्यन्कोपविपाटलद्युतिमुखं देव्याः करिष्याम्यहम् ।

(‘रत्नावली’, द्वितीय अंक)

वृक्ष-वाटिका के अन्तिम किनारे पर बड़े-बड़े छायादार वृक्ष, जैसे अशोक, अरिष्ट पुन्नाग, शिरीष आदि लगाये जाते थे; क्योंकि इनको मांगल्य वृक्ष माना जाता था (वृ. सं., 55-3) और बीचों-बीच गृह-दीधिका हुआ करती थी। इन दीधिकाओं (तालावों) में नाना भाँति के जल-पक्षियों का रहना मंगलजनक माना जाता था। इनमें कृत्रिम भाव संकल्पितों (पुष्प-पुष्प-सतासमेत कमल) उत्पन्न की जाती थी। बराहमिहिर ने लिखा है कि जिस सरोवर में नलिनी (कमलिनो)-हृष छत्र में सूर्य-किरणें निरस्त होती हैं; हृषों के कण्ठों में धकेली हुई लहरियाँ कटहराओं से टकराती हैं; हंस, कारण्डव, श्रौच और चक्रवाक्यण कल-निनाद करते रहते हैं, और जिसके तटान्त की वेदवन-छाया में जलजर-पक्षी चियाम् करते हैं; ऐसे सरोवरों के निकट देवतायण प्रसन्न भाव में विराजते हैं (55-4-7)। अनुमान किया जा सकता है कि दीधिका के तट पर काव्यों में ऐसे वनस-कुसुम-पार्श्वों के बीच में समुद्रगृह बनाये गये होंगे।

कह सकते हैं कि समुद्रगृह पानी में बना करता था, उसमें मुप्त भाव से पानी के संचारित हो जाने की व्यवस्था रहा करती थी।

५. दोला-विलास

वात्स्यायन से पता चलता है (का. सू., पृ. 45) कि इस वाटिका में सघन छाया में प्रेक्षा-दोला या झूला लगाया जाता था और छायादार स्थानों में विश्राम के लिए स्थण्डिल-पीठिकाएँ (बैठने के आसन) बनायी जाती थी, जिन पर सुकुमार कुसुम-दल बिछा दिये जाते थे। प्रेक्षा-दोला की प्रथा वर्षाऋतु में ही अधिक थी। सुभा-पितो में वर्षाऋतु के वर्णन के अवसर पर ही प्रेक्षा-दोलाओं का वर्णन पाया जाता है। आज भी सावन में झूले लगाये जाते हैं। वात्स्यायन ने जो छायादार वृक्षों की घनी छाया में झूला लगाने को कहा है सो इसी वर्षा से बचने के लिए ही। वस्तुतः वर्षाकाल ही प्रेक्षा-विलास का उत्तम समय है। चुल्लोक और भूलोक में समानान्तर क्रियाओं के चलने की कल्पना कवियों ने इस प्रेक्षा-विलास से की है, और कौन कह सकता है कि जब कमल-नयनाओं की आँखें दिशाओं को कमल-फूल की आरती से नीराजित कर देती होंगी, आनन्दोल्लास के हास से जब चन्द्रिका की दृष्टि करती रहती होंगी और विद्युद्गौर कान्तिवाली तरुणियाँ तेजी से झूलती रहती होंगी तो आकाश में अचानक विद्युत् चमकने का भान नहीं होता होगा ? —

दृशा विदधिरे दिशः कमलराजिनीराजिताः

कृता हसितरोचिषा हरति चन्द्रिकावृष्टयः।

अकारि हरिणीदृशः प्रबलदण्डकप्रस्फुरद्-

वपुर्विपुलरोचिषा विपुति विद्युतो विभ्रमः॥

the distance of
the , , , under the

सना भीति की चिन्ता-नीलाओं में मनोविनोद करती प्रग्न रहती थी। 'कामसूत्र' में त्रिन समुद्र-गृहों का उल्लेख है वे सम्भवतः भवन-दीपिका के पास ही या भीतर बना कठने थे। उन घरों में गुप्त मार्ग में निरन्तर पानी जाते रहने की व्यवस्था रहती थी, जिसमें प्रोप्तागान में भी उनमें ठण्डक बनी रहती थी। वृहते हैं, 'विष्णु-सूत्र' (5.1.17) में इन्हीं समुद्र-गृहों को भेदनेवालों को दण्ड देने की व्यवस्था है। कालिदास ने 'रघुवत्' में जल-क्रीड़ा के प्रसंग में कुछ 'गृह-मोहन-गृहों' का वर्णन किया है। इन गृहों में भवन-दीपिका का पानी गुप्तमार्ग से जाया करता था। इन गृह-मोहन-गृहों में गदा सीननना बनी रहती थी (रघु., 19-9)। अनुमान किया जा सकता है कि त्रिन मोहों को नदी गुलभ रहती है वे लोग इस कार्य के लिए नदी के पानी का भी अवश्य उपयोग करते होंगे और सम्भवतः 'गंगाया घोषः' गृहावरे के मूल में तेम ही पर हो। इन्हीं दीपिकाओं से धारायन्त्र को भी पोषण मिला करता था। उनका स्थान तो वाटिका में रहता था, पर उनके सदा जलोद्गारी होने का सौभाग्य भवन-दीपिका के जल के कारण ही हुआ करता था। वाटिका के इस धारायन्त्र या फव्वारे से अन्तःपुरिकाएँ होती के दिनों अपनी पिचकारियों में बल भरा करती थी और अघोर और सिन्दूर से उसकी जमीन को सात-सात कीचड़ से आच्छादित कर देती थी (रत्ना., प्रथम अंक)। इन फव्वारों में जल-देवताएँ, ईस-मिथुन या नक्षत्राक-मिथुन बने होते थे, जो जलधारा को उच्छ्वसित करते रहते थे। अलकापुरी में 'मेघदूत' की यक्षिणी के अन्तःपुर में एक ऐसी ही वाटिका थी जिसमें यक्षप्रिया ने एक छोटे-से मन्दारवृक्ष को — जिसके पुष्पस्तवक हाथ-पहुँच के भीतर थे — पुत्रवत् पाल रखा था (मेघ., 2-80)। इस उद्यान में मरकत-मणियों की सीढ़ीवाली एक बापी थी जिसमें वैदूर्यमणि के तालों पर स्वर्णकमल खिले हुए थे और हसगण विचरण कर रहे थे। इस बापी के तीर पर एक क्रीड़ा-पर्वत था। वह इन्द्रनीलमणि से निर्मित था और कनक-कदली से वेष्टित था। क्रीड़ा-पर्वत वर्षाकाल के लिए बना करते होंगे। अग्निवेश वर्षाकाल में कुटज और अर्जुन की माला धारण करके और कदम्ब-रज का प्रसाधन करके कृत्रिम क्रीड़ा-पर्वतों पर विहार किया करता था। उन दिनों क्रीड़ा-पर्वत पर रहनेवाले पालित मयूर मेघदर्शन से प्रमत्त होकर नाच उठते थे :

अंसलविकुटजार्जुनसज्जस्तस्य नीपरसागरागिणः ।

प्रावृषि प्रमदबाहिषेष्बभूव कृत्रिमाद्रिषु विहारविभ्रमः ॥

(रघु., 19-37)

वाटिका के मध्य भाग में लाल फूलोंवाले असोक और बकुल के वृक्ष थे; एक प्रिया के पदाघात से और दूसरा वदन-मंदिरा से उत्फुल्ल होने की आकांक्षा रखता था (मेघ., 2-86)। इसमें माधवीलता का मण्डप था जिसका बेड़ा (वृत्ति) कुरबक या पियावसा के शाईयों का था। कुरबक के शाइ निश्चय ही उन दिनों उद्यानों और सत्ता-कुओं के बेड़े का काम करते थे। बकुलला जब प्रथम दर्शन में राजा दुष्यन्त की प्रेम-परवसा हो गयी और सखियों के साथ बिदा लेकर जाने लगी, तो जान-

वृक्षकर अपना बल्कल कुरवक की काँटेदार शाखा में उलझा दिया था ताकि उसके सुलझाने के बहाने फिरकर एक बार राजा को देखने का मौका मिल जाय। निश्चय ही शकुन्तला के उद्यान का बेड़ा कुरवक पुष्पों के झाड़ों का रहा होगा और बेड़ा पार करके चले जाने पर राजा का दिखायी देना सम्भव नहीं रहा होगा, इसलिए चलते-चलते मुग्धा प्रेमिका ने अन्तिम बार कौशल का सहारा लिया होगा। इसी प्रकार के कुरवक के बेड़ेवाले मण्डप में ही सोने की वास-यष्टि पर यक्षप्रिया का वह पालतू मयूर बैठा करता था, जिस वह अपनी चूड़ियों की मञ्जुध्वनि से नचा लिया करती थी। उन दिनों के गृह-पालित पक्षी निश्चय ही बहुत भोले होते होंगे, क्योंकि मयूर चूड़ियों की झनकार से नाच उठता था (मेघ., 2-87), भवन-दीर्घिका का कलहंस नूपुरों की रुनभुन से कोलाहल करने लगता था ('कादम्बरी', पूर्वभाग) और मुग्ध सारस रसना (करघनी) के मधुर रसित से उत्सुक होकर अपने क्रेकारव से वायु-मण्डप कैपा देता था (काद., पूर्व.)। बहुत भीतर जाने पर यक्षप्रिया के शयन-कक्ष के पास पिंजड़े में मधुरभाषिणी सारिका थी, जिससे वह यदा-कदा अपने प्रिय की बातें पूछा करती थी (मेघ., 2-87)। साँची तोरण पर जो ईसवी-पूर्व दूसरी शताब्दी की उत्कीर्ण प्रतिकृतियाँ पायी गयी हैं उनमें कनक-कदली से वेष्टित ऐसी भवन-दीर्घिकाएँ भी पायी गयी हैं और वन्य-वृक्ष के छायातले क्रीड़ा-पर्वत भी पाये गये हैं जिनमें प्रेमियों की प्रेमलीलाएँ बहुत अभिराम भाव से दिखायी गयी हैं। रेलिंगों और स्तम्भों पर हस्तप्राप्य स्तवक-नमित मन्दार-वृक्ष भी हैं और पजरस्था सारिकावाली प्रेमिका यक्षिणी भी। इस प्रकार जिस युग की कहानी हम कह रहे हैं, उस युग में ये बातें बहुत अधिक प्रचलित रही होगी, ऐसा अनुमान होता है।

वाग-वगीचों और सरोवरों से प्रेम

यही नहीं समझना चाहिए कि बड़े आदमियों के अन्तःपुर में ही वाग-वगीचे और सरोवर हुआ करते थे। उन दिनों के किसी भी नगर का वर्णन देखिए तो वाग-वगीचों और सरोवरों के प्रति जनता का अनुराग प्रकट होता है। कपिलवस्तु के बाहर पाँच-सौ वगीचे थे, वाल्मीकि की अयोध्या उद्यानों से भरी हुई थी और कालिदास की उद्यान-परम्परावाली उज्जयिनी का तो कहना ही क्या ! 'स्कन्द-पुराण' में अवन्ती-खण्ड में भी इस उद्यान-परम्परा का बड़ा मनोहर वर्णन है। उद्यानों की इन लोभनीय शोभा ने पुराणकार के चित्त में भाववेष का कम्पन उत्पन्न

किया था और उनके वर्णन में पुराणकार की कविप्रतिभा मुखर हो उठी है: “कृती
 हई लनाओं में आच्छादित तरु-समूह प्रियाओं से आलिंगित सुभगजनों की भाँति
 जोभ रहें थे, पवनान्दोलित मर्जरियों में सुतोभित आम और तिलक के तरु मुजनों
 की भाँति प्रेमालाप-में करने जान पड़ते थे, पुष्प और फल-भार में समृद्ध वृक्ष-समूह
 उन गज्जनों की भाँति लय रहें थे जो अपना सर्वस्व दूसरों को देने में प्रसन्न बने
 रहते हैं, अमन-वल्लभियों पर बँठे हुए भ्रमर हवा द्वारा हिलायी लताओं पर इस
 प्रकार नाच रहे थे मानो प्रियनमा के साहचर्य में मदमत्त कोई प्रेमीजन हो...।”
 उस प्रकार पुराणकार की भाषा अवाध भाव से वन-तोभा का वर्णन करती हुई
 थकना नहीं जानती। और फिर उज्जयिनी के “हर बाजार में वापियाँ, कुएँ, मनो-
 हर सगेवर आदि जलाशय थे जिनमें अनेक प्रकार के जलजन्तु विहार कर रहे थे
 और लाल-नीले और श्वेत कमल गिलकर तोभा बठा रहे थे। नाना प्रकार के हंस
 फीड़ा कर रहे थे। भवन-दीपिकाओं के जल की सहायता से फव्वारे बने हुए थे।
 कहीं मदमत्त मयूर नाच रहे थे, तो कहीं मदविह्वला कोकिला कूक रही थी। गृह-
 वाटिकाओं के पुष्पस्तवकों पर भ्रमरगण गुजार कर रहे थे और सदाचारिणी कुल-
 वधुएँ कहीं किनारे बैठकर, कहीं नीचे में और कहीं निकटवर्ती महलों के छज्जों से
 इस तोभा का आनन्द उठा रही थी।” मुनन्दा ने इन्दुमती को सुभाने का एक
 प्रधान साधन उज्जयिनी की उद्यान-परम्पराओं की बताया था जो क्षिप्र-तरंग से
 शीतल बनी हुई हवा में निग्य कम्पित हुआ करती थी।

अनेन यूना सह पाथिवेन रम्भोरु कच्चिन्मनसो रुचिस्ते ।

सिप्रातरगानितकम्पितासु विहत्तुमुद्यानपरम्परासु ॥

(रघु., 6-35)

अवश्य ही, इन्दुमती इससे प्रलुब्ध नहीं हो सकी थी। शायद इसलिए कि ऐसी
 उद्यान-परम्पराएँ तो सभी राजधानियों में थी और सिप्रा-तरंग कालिदास को
 कितने भी प्रिय क्यों न हो, सरयू-तरंगों से अधिक मोहक नहीं थे। गंगा-तरंगों से
 तो एकदम नहीं !

अन्तःपुर का सुरुचिपूर्ण जीवन

ब्राह्मण की ‘कादम्बरी’ में एक स्थान पर अन्तःपुर का बड़ा ही जीवन्त और रस-
 मय वर्णन है। इस वर्णन से हमें कुछ काम लायक बातें जानने को मिल सकती हैं,
 वैसे यह वर्णन उस किन्नरलोक का है जहाँ कभी किसी को कोई चिन्ता नहीं होती।

वह उन वित्तेशों का अन्तःपुर है जिनके विषय में कालिदास कह गये हैं कि वहाँ किसी की आँखों में अगर आँसू आते हैं तो आनन्दजन्य हो, और किसी कारण से नहीं; प्रेम-वाण की पीड़ाओं के सिवा वहाँ और कोई पीड़ा नहीं होती और यह पीड़ा होती भी है तो इसका फल अभीष्ट व्यक्ति की प्राप्ति ही होता है; वहाँ प्रेमियों में प्रणय-कलह के क्षणस्यायी काल के अतिरिक्त और वियोग कभी नहीं होता और यौवन के सिवा और कोई अवस्था उन लोगों की जानी हुई नहीं है :

आनन्दोत्थं नयनसलिलं यत्र नान्यैर्निर्मलैः

नान्यस्तापः कुसुमशरजादिप्लसंयोगसाध्यात् ।

नाप्यन्यस्मात् प्रणयकलहाद्विप्रयोगोपपत्ति-

वित्तेशाना न खलु च वयो यौवनादन्यदस्ति ॥

(मेघ., 2-4)

तो ऐसे भाग्यशालियों के अन्तःपुर में कुछ बातें ऐसी जरूर होंगी जो हमारी समझ के बाहर की होंगी। उस अन्तःपुर में कोई नवलिका केतिकी (केवड़े) की पुष्प-धूलि से लवली (हरफा रेवड़ी) के आलवालों को सजा रही थी, कोई गन्ध जल की वापियों में रत्नवालुका निक्षेप कर रही थी, कोई मृणालिका कृत्रिम कमलनियों के यन्त्रचक्रवाकों के ऊपर कुकुमरेणु फेक रही थी, कोई मकरिका कर्पूर-पल्लव के रस से गन्ध पात्रों को सुवासित कर रही थी, कोई तमाल-धींधिका के अन्धकार के मणियों के प्रदीप सजा रही थी, कोई कुमुदिका पक्षियों के निवारण के लिए दाड़िम फलों को मुक्ताजाल से अवरोध कर रही थी, कोई निपुणिका मणि-पुत्तलियों के वक्षःस्थल पर कुंकुमरस से चित्रकारी कर रही थी, कोई उत्पलिका कदली-गूह की मरकत वेदिकाओं को सोने की सम्मार्जनी (झाड़ू) से साफ कर रही थी, कोई केसरिका धकुल-कुसुम के माला-गूहों को मदिरारस से सोच रही थी और कोई मालतिका कामदेवायतन की हाथीदाँत की बनी बलविका (मण्डप) को सिन्दूर-रेणु से पाटलित कर रही थी। ये सारी बातें ऐसी हैं जिनका अर्थ हम दरिद्र लेखनी-धारियों की समझ में नहीं आ सकता। हम आँखें फाड़-फाड़कर देखते ही रह जाते हैं कि मधु-मक्खियों के छत्ते की भी अपेक्षा अधिक व्यस्त दिखनेवाले इस अन्तःपुर के इन व्यापारों का अर्थ क्या है। खैर, आगे कुछ ऐसी बातें भी हैं जो समझ में आ जाती हैं। वहाँ कोई नलिनिका भवन के कल-हंसों को कमल का मधु-रस पान कराने जा रही थी, कोई कदलिका मयूर को धारागूह या फव्वारे के पास ले जा रही थी—शायद बलय-भङ्गार से नचा लेने के लिए। कोई कमलिनिका चक्रवाक-शावकों को मृणाल-क्षीर पिला रही थी, कोई चूतलतिका कोकिलों को आम्र-मञ्जरी का अंकुर खिलाने में लगी थी, कोई पल्लविका मरिच (काली मिर्च) के फोमल किसलयों को चुन-चुनकर भवन-हारीतों को खिला रही थी, कोई लवणिका पिंजड़ों में पिप्पली के मुलायम पत्ते निक्षेप कर रही थी, कोई मधुरिका पुष्पों का आभरण बना रही थी और इस प्रकार मारा अन्तःपुर पक्षियों की सेवा में था। सबसे भीतर वचनमुयरा सारिका (मैना) और विदग्ध शुक्र (तोता)

जिनके प्रणय-कलह की शिक्षा पूरी हो चुकी थी और कुमार चन्द्रापीड के सामने अपनी रसिकता की विद्या का प्रदर्शन करके सारिकाओं ने कादम्बरी के अधरो पर लज्जायुक्त मुसकान की एक हल्की रेखा प्रकट कर दी थी।

विनोद के साथी : पक्षी

संस्कृत साहित्य में पक्षियों की इतनी अधिक चर्चा है कि अन्य किसी साहित्य में इतनी चर्चा शायद ही हो। जिन दिनों संस्कृत के काव्य-नाटकों का निर्माण अपने पूरे चढ़ाव पर था, उन दिनों केलि-गृह और अन्तःपुर के प्रासाद-प्रांगण से लेकर युद्धक्षेत्र और वानप्रस्थों के आश्रम तक कोई-न-कोई पक्षी भारतीय सहृदय के साथ अवश्य रहा करता था। वह विनोद का साथी या रहस्यालाप का दूत था, भविष्य के शुभाशुभ का द्रष्टा था, वियोग का सहारा था, संयोग का योजक था, युद्ध का सन्देश-वाहक था और जीवन का कोई ऐसा क्षेत्र नहीं था, जहाँ वह मनुष्य का साथ न देता हो। कभी भवन-वलभी में सोये हुए पारावत के रूप में, कभी मानिनी को हँसा देनेवाले शुक के रूप में, कभी अज्ञात प्रणयिनी के विरहोच्छ्वास को खोल देनेवाली सारिका के रूप में, कभी नागरको की गोष्ठी को उत्तेजित कर देनेवाले योद्धा कुक्कुट के रूप में, कभी भवन-दीर्घिका (अन्तःपुर के तालाब) में मृगाल-तन्तुभक्षी कलहस के रूप में, कभी अज्ञात प्रिय के सन्देशवाहक राजहंस के रूप में, कभी चूत-कपाय-कण्ठ में विरहिणी के दिल में हूक पैदा कर देनेवाले कोकिल के रूप में, कभी नूपुर की शंकार से कँकारध्वनिकारी सारस के रूप में, कभी कंकण की रत्नझुन से नाच पड़नेवाले मयूर के रूप में, कभी चन्द्रिका-पान में मद-विह्वल होकर मुग्धा के मन में अपरिचित हलचल पैदा कर देनेवाले चक्रोर के रूप में, वह प्रायः इस साहित्य में पाठक की नजरों से टकरा जाता है। इन पक्षियों को संस्कृत-साहित्य में से निकाल दीजिए, फिर देखिए कि वह कितना निर्जीव हो जाता है। हमारे प्राचीन साहित्य को जिन्होंने इतना सजीव कर रखा है, इतना सरस बना रखा है, उनके विषय में अभी तक हिन्दी में कोई विशेष उल्लेखयोग्य अध्ययन नहीं हुआ है, यह हमारी उदासीनता का पक्का प्रमाण है।

महाभारत में एक पक्षी ने एक मनुष्य से कहा था कि मनुष्य और पक्षियों में सम्बन्ध दो ही तरह के हैं—भक्षण का सम्बन्ध और श्रेष्ठ का सम्बन्ध। अर्थात् मनुष्य या तो पक्षियों को खाने के काम में लाता है या उन्हें फँसाकर उनसे मनो-विनोद किया करता है, और कोई तीसरा सम्बन्ध इन दोनों में नहीं है। एक वध

का सम्बन्ध है और दूसरा बन्ध का :

भक्षार्थं क्रीडानार्थं वा नरा वाञ्छन्ति पक्षिणम् ।

तृतीयो नास्ति संयोगो वधबंधादृते क्षमः ।

(म. भा., शान्तिपर्व, 139-60)

परन्तु समस्त संस्कृत-साहित्य और स्वयं महाभारत इस बात का सबूत है कि एक तीसरा सम्बन्ध भी है। यह प्रेम का सम्बन्ध है। अगर ऐसा न होता तो कमल-पत्र पर विराजमान बलाका (बक-पक्षि), जो मरकत मणि के पाल में रखी हुई शंखधुक्ति के समान दीख रहे हैं, अकारण मानव-हृदय में आनन्दोद्रेक न पैदा कर सकती :

उअ णिच्चल-णिप्फंदा भिसिणी-पत्तम्मि रेहइ बलाआ ।

णिम्मल-मरगअ-भाअण-परिट्ठिआ संखसुत्तिव्व ॥

(हाल सत्तसई, 1-4)

तपोनिरता पर्वत-कन्या जब कड़ाके की सर्दी में जल-बास करती होती, तो दूर से एक-दूसरे को पुकारनेवाले चक्रवाक-दम्पति के प्रति अहेतुक कृपावती न हो जाती ('कुमारसम्भव', 5-26); धान से लहराते हुए, मृगागनाओं से अध्युषित और क्रीच पक्षी के मनोहर निनाद से मुखरित सीमान्तकेका के साथ मनुष्य के चित्त को इतना चंचल न कर सकते (ऋतु. 3) और न ऐसी नदियाँ, जिनकी काची क्रीचों की श्रेणी है, जिनका कलस्वन कलहंसों का निनाद है, जिनकी साड़ी जलधारा है, जिनके कान के आभरण तीर-द्रुम के पुष्प हैं, जिनका श्रोणीमण्डल जल-स्थल का संगम है, जिनके उरस्थ उन्नत पुलिन हैं, जिनकी मुसकान हंसश्रेणी है, ऐसी नदियों के तट पर ही देवता रमण कर सकते हैं—यह बात ही मनुष्य के मन में आ पाती :

क्रीचकांचीकलापादच कलहंसकलस्वनाः

नद्यस्तोयांशुका यत्र शफरीकृतमेखलाः ॥

फुल्लतीरद्रुमोत्तसाः संगमश्रोणिमण्डलाः ।

पुलिनाभ्युन्नतोरस्याः हंसहासाश्चनिम्नगाः ।

वनोपान्तनदीशैलनिर्झरोपान्तभूमिषु ।

रमन्ते देवता नित्यं पुरेपद्यानवत्सु च ।

(‘बृहत्संहिता’, 56-66)

अन्तःपुर से बाहर निकलने पर राजकुल के प्रथम प्रकोष्ठ में भी बहुतेरे पक्षियों से भेंट हो जाती है। इसमें कुक्कुट (मुर्ग), कुरक, कर्पजल, लावक और वात्तिक नामक पक्षी हैं, जिनकी लड़ाई से नागरकों का मनोविनोद हुआ करता था ('कादम्बरी', पृ. 173)। इसी प्रकोष्ठ में चकोर, कादम्ब (एक हंस), हारीत और कोकिल की भी आवाज सुनायी दे जाती थी, और शुक्सारिकाओं की मजेदार बातें भी कर्णगोचर हो जाती थी। वात्स्यायन ने 'काममूत्र' (पृ. 47) में नागरकों को भोजन के बाद शुक्-मारिका का आलाप तथा लाव-कुक्कुट और मेयो के युद्ध के

देखने की व्यवस्था की है। भोजन के बाद तो प्रत्येक प्रतिष्ठित नागरिक इन क्रीड़ाओं को अपने मित्रों-सहित देखता ही था।

उद्यान यात्रा

उद्यान-यात्राओं के समय इसका महत्त्व बहुत बढ़ जाता था। निश्चित दिनों को पूर्वार्द्ध में ही नागरिकगण सज-धजकर तैयार हो जाते थे। घोड़ों पर चढ़कर जब वे किसी दूरस्थित उद्यान की ओर—जो एक दिन में पहुँचने लायक दूरी पर हुआ करता था—चलते थे, तो उनके साथ पालकियों पर या वहलियों में बारवधूटियाँ चला करती थी और पीछे परिचारिकाओं का झुण्ड चला करता था। इन उद्यान-यात्राओं में कुक्कुट, लाव और मेघ-युद्ध का आयोजन होता था, हिण्डोल-बिलास की व्यवस्था रहा करती थी और यदि ग्रीष्म का समय हुआ तो जलक्रीड़ा भी होती थी ('कामसूत्र', पृ. 53)।

कभी-कभी कुमारियाँ और विवाहित महिलाएँ भी उद्यान-यात्राओं में या तो पुरुषों के साथ या स्वतन्त्र रूप से शामिल होती थी। पर 'कामसूत्र' पर अगर विश्वास किया जाय, तो इन यात्राओं में लड़कियों का जाना सब समय निरापद नहीं होता था—विशेष करके जबकि वे स्वतन्त्र रूप में पिकनिक के लिए निकली हुई हों। असञ्चरित पुरुष प्रायः बालिकाओं का अपहरण करते थे। इन उद्यान-यात्राओं में जब दो प्रतिद्वन्द्वी नागरिकों के मेघ या लाव या कुक्कुट जूझते थे, तब प्रायः बाजी लगायी जाती थी और उस समय दोनों पक्षों में बड़ी उत्तेजना का संचार हो जाया करता था। कभी-कभी छोटी-मोटी लड़ाइयाँ भी जरूर हो जाती रहीं होंगी। 'कामसूत्र' में मेघ, कुक्कुट और लावों के युद्ध की तथा शुक-सारिकाओं के साथ आलाप करने-कराने की 64 कलाओं में गिना गया है (साधारणाधिकरण, तृतीय)।

शुक और सारिका

शुक-सारिकाएँ केवल विलासी नागरको के बहिर्द्वार पर ही नहीं मिलती थी, बड़े-बड़े पण्डितों के घरों की शोभा भी बढ़ाती थी। शकराचार्य को मण्डन मिश्र के घर का मार्ग बताते समय स्थानीय परिचारिका ने कहा था, जहाँ शुक-सारिकाएँ 'स्वतः प्रमाणं परतः प्रमाणं' का शास्त्रार्थ कर रही हो, वही मण्डन मिश्र का द्वार है - "स्वतः प्रमाणं परतः प्रमाणं कीरांगना यत्र गिरो मिरन्ति।" सुप्रसिद्ध कवि बाणभट्ट ने अपने पूर्व-पुरुष कुवेरभट्ट का परिचय देते हुए बड़े गर्व से लिखा है कि उनके घर के शुकों और सारिकाओं ने समस्त वाङ्मय का अभ्यास कर लिया था, और यजुर्वेद और सामवेद का पाठ करते समय पद-पद पर ये पक्षी विद्यार्थियों की गलतियाँ पकड़ा करते थे :

जगुगृहेऽभ्यस्तसमस्तवाङ्मयैः,

ससारिकैः पंजरवर्तिभिः शुकैः

निगृह्यमाणाः वटवः पदे पदे

यजुंषि सामानि च यस्य शंकितः ॥

(‘कादम्बरी’, 12)

ऋषियों के आश्रम में भी शुक-सारिकाओं का वास था। किसी वृक्ष के नीचे शुक-शावक के मुख से गिरे हुए नीवार (वन्य-धान) को देखकर ही दुःप्यन्त को यह समझने में देर नहीं लगी थी कि यहाँ किसी ऋषि का आश्रम है (‘शकुन्तला’, 1-14)।

वस्तुतः शुक-सारिका उस युग में अन्तःपुर से लेकर तपोवन तक सर्वत्र सम्मानित होते थे। मनुष्य के सुख-दुःख के साथ उनका सुख-दुःख इस प्रकार गुंथा हुआ था कि एक को दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। ‘अमरुक-शतक’ में एक बड़ा ही मर्मस्पर्शी दृश्य है; जबकि मानवती गृहदेवी के दुःख से दुःखी होकर प्रिय बाहर नख से जमीन कुरेद रहा है, सखियों ने खाना बन्द कर दिया है, रोते-रोते उनकी आँखें मूज गयी हैं और पिंजड़े के सुग्गे अज्ञात वेदना के कारण हँसना-पढ़ना बन्द किये सारे व्यापार को समझने की चेष्टा कर रहे हैं -

लिखन्नास्ते भूमिं वहिरवनतः प्राणदयितः

निराहाराः सख्यः सततरुदितोच्छूननमनाः।

परित्यक्तं सर्वं हसितपठितं पंजरशुकैः

तवावस्था चेयं विसृज कठिने मानमधुना ॥

(‘अमरुक-शतक’)

इसी प्रकार ‘अमरुक-शतक’ में एक अत्यन्त सरस और स्वाभाविक प्रसंग आया है। रात को दम्पती ने जो प्रेमालाप किया उसे नासमझ शुक ज्यों-का-त्यों प्रातःकाल गुरुजनों के सामने ही दुहराने लगा। बिचारी बहू साजों गड़ गयी। और कोई

देखने की व्यवस्था की है। भोजन के बाद तो प्रत्येक प्रतिष्ठित नागरिक इन श्रीदाओं को अपने मित्रों-सहित देखता ही था।

उद्यान यात्रा

उद्यान-यात्राओं के समय इसका महत्त्व बहुत बढ़ जाता था। निश्चित दिनों को पूर्वाह्न में ही नागरिकगण सज-धजकर तैयार हो जाते थे। घोड़ों पर चढ़कर जब वे किसी दूरस्थित उद्यान की ओर—जो एक दिन में पहुँचने लायक दूरी पर हुआ करता था—चलते थे, तो उनके साथ पालकियों पर या बहलियों में बारबधूटियाँ चला करती थी और पीछे परिचारिकाओं का झुण्ड चला करता था। इन उद्यान-यात्राओं में कुक्कुट, लाव और मेप-युद्ध का आयोजन होता था, हिण्डोल-विलास की व्यवस्था रहा करती थी और यदि ग्रीष्म का समय हुआ तो जलश्रीड़ा भी होती थी ('कामसूत्र', पृ. 53)।

कभी-कभी कुमारियों और विवाहित महिलाएँ भी उद्यान-यात्राओं में या तो पुरुषों के साथ या स्वतन्त्र रूप से शामिल होती थी। पर 'कामसूत्र' पर अगर विश्वास किया जाय, तो इन यात्राओं में लड़कियों का जाना सब समय निरापद नहीं होता था—विशेष करके जबकि वे स्वतन्त्र रूप में पिकनिक के लिए निकली हुई हों। असच्चरित् पुरुष प्रायः बालिकाओं का अपहरण करते थे। इन उद्यान-यात्राओं में जब दो प्रतिद्वन्दी नागरिकों के मेप या लाव या कुक्कुट जूझते थे, तब प्रायः बाजी लगायी जाती थी और उस समय दोनों पक्षों में बड़ी उत्तेजना का संचार हो जाया करता था। कभी-कभी छोटी-मोटी लड़ाइयाँ भी जरूर हो जाती रही होंगी। 'कामसूत्र' में मेप, कुक्कुट और लावों के युद्ध को तथा शुक्र-सारिकाओं के साथ आलाप करने-कराने को 64 कलाओं में गिना गया है (साधारणाधिकरण, तृतीय)।

शुक और सारिका

शुक-सारिकाएँ केवल विलासी नागरिकों के वहिर्द्वार पर ही नहीं मिलती थी, बड़े-बड़े पण्डितों के घरों की शोभा भी बढ़ाती थी। शंकराचार्य को मण्डन मिश्र के घर का मार्ग बताते समय स्थानीय परिचारिका ने कहा था, जहाँ शुक-सारिकाएँ 'स्वतः प्रमाणं परतः प्रमाणं' का शास्त्रार्थ कर रही हों, वही मण्डन मिश्र का द्वार है - "स्वतः प्रमाणं परतः प्रमाणं कीरागना यत्र गिरो गिरन्ति।" सुप्रसिद्ध कवि बाणभट्ट ने अपने पूर्व-पुरुष कुवेरभट्ट का परिचय देते हुए बड़े गर्व से लिखा है कि उनके घर के शुकों और सारिकाओं ने समस्त वाङ्मय का अभ्यास कर लिया था, और यजुर्वेद और सामवेद का पाठ करते समय पद-पद पर ये पक्षी विद्यार्थियों की गलतियाँ पकड़ा करते थे :

जगुगृहेऽभ्यस्तसमस्तवाङ्मयैः,

ससारिकैः पंजरवृत्तिभिः शुकैः

निगृह्यमाणाः वटवः पदे पदे

यजुंषि सामानि च यस्य शक्विताः ॥

(‘कादम्बरी’, 12)

ऋषियों के आश्रम में भी शुक-सारिकाओं का वास था। किसी वृक्ष के नीचे शुक-शावक के मुख से गिरे हुए नीवार (वन्य-धान) को देखकर ही दुष्यन्त को यह समझने में देर नहीं लगी थी कि यहाँ किसी ऋषि का आश्रम है (‘शकुन्तला’, 1-14)।

वस्तुतः शुक-सारिका उस युग में अन्तःपुर से लेकर तपोवन तक सर्वत्र सम्मानित होते थे। मनुष्य के सुख-दुःख के साथ उनका सुख-दुःख इस प्रकार गुँथा हुआ था कि एक को दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। ‘अमरुक-शतक’ में एक बड़ा ही मर्मस्पर्शी दृश्य है; जबकि मानवती गृहदेवी के दुःख से दुःखी होकर प्रिय बाहर नख से जमीन कुरेद रहा है, सलियों ने खाना बन्द कर दिया है, रोते-रोते उनकी आँखें मूज गयी हैं और पिंजड़े के सुग्गे अज्ञात वेदना के कारण हँसना-पढ़ना बन्द किये सारे व्यापार को समझने की चेष्टा कर रहे हैं :

लिखन्नास्ते भूमि बहिरवनतः प्राणदयितः

निराहाराः सख्यः सततवृद्धितोच्छूननयनाः।

परित्यक्तां सर्वं हसितपठितं पंजरशुकैः

तवावस्था चेयं विसृज कठिने मानमधुना ॥

(‘अमरुक-शतक’)

इसी प्रकार ‘अमरुक-शतक’ में एक अत्यन्त सरस और स्वाभाविक प्रसंग आया है। रात को दम्पती ने जो प्रेमालाप किया उसे नासमझ शुक ज्यों-का-त्यों प्रातःकाल गुरुजनों के सामने ही दुहराने लगा। बिचारी बहू लाजो गड़ गयी। और कोई

उपाय न देखकर उसने अपने कर्णफूल में लगे लाल पद्मराग मणि को ही शुक के सामने रख दिया और वह उसे पका दाढ़िम समझकर उसी में उलझ गया। इस प्रकार किसी भीति उस दिन की लाज बच पायी और वाचाल सुग्गे का वागरोध किया जा सका :

दम्पत्योर्निशि जल्पतो गृहशुकेनार्कणितं यद्वचः
तत्प्रातर्गुरुसन्निधौ निमदतः श्रुत्वैव तारे वधूः ।
कर्णालिम्बितपद्मरागशकलं विन्यस्य चञ्चवोः पुरं
क्रीडार्ता प्रकरोति दाढ़िमफलव्याजेन वागरोधनम् ॥

शुभाशुभ जानने के लिए उन दिनों कई पक्षियों की गति-विधि पर विशेष ध्यान दिया जाता था। वस्तुतः शकुन (हिन्दी 'सगुन') शब्द का अर्थ ही पक्षी है। इन शकुन-निर्देशक पक्षियों के कारण संस्कृत-साहित्य में एक अत्यन्त सुकुमार भाव का प्रवेश हुआ है और साहित्य इससे समृद्ध हो गया है। बराहमिहिर की 'बृहत्संहिता' में निम्नांकित पक्षियों को शकुन-सूचक पक्षी कहा गया है—श्यामा, श्येन, शशघ्न, वज्रुल, मयूर, श्रीकर्ण, चक्रवाक, चाप, भाण्डीरक, खंजन, शुक, काक, तीन प्रकार के कपोत, भारद्वाज, कुलाल, कुक्कुट, सर, हारीत, गृध्र, पूर्ण-कूट और चटक (वृ. सं. 88।1)

संस्कृत-साहित्य से इन पक्षियों के शकुन के कारण बड़ी-बड़ी घटनाओं के हो जाने का परिचय मिलता है। कभी-कभी शकुन-मात्र से भावी राज्यक्रान्ति का अनुमान किया गया है और उस पर से सारे प्लाट का आयोजन हुआ है। शकुन-सूचक पक्षियों के कारण सूक्तियाँ भी खूब कही गयी हैं।

शकुन-सूक्ति

ऋतु-विशेष के अवसर पर पक्षी-विशेष का प्रादुर्भाव और उसका हृदय ढालकर किया हुआ वर्णन संस्कृत साहित्य की येजोड़ सम्पत्ति है। भारतवर्ष में एक ही समय नाना प्रदेशों में ऋतु का विभेद रहता है। फिर गर्मी और सर्दी के घटते-बढ़ते रहने में एक ही वर्ष में कई बार ऋतु-परिवर्तन होता है। भिन्न-भिन्न ऋतुओं में नये-नये पक्षी इस देश में छा जाया करते हैं। संस्कृत के कवियों ने इन अतिथियों का ऐसा मनोहर स्वागत किया है कि पाठक उन्हें कभी भूल नहीं सकता। बलाका को उत्सुक कर देनेवाली, मयूर को मदविह्वल बना देनेवाली, चातक को चंचल कर देनेवाली और चकोर को हर्ष-वर्ष से सेचन करनेवाली वर्णन गयी नहीं कि

खंजरीट, कादम्ब, कारण्डव, चक्रवाक, सारस तथा क्रीच की सेना लिये हुए शरद आ गयी :

सखंजरीटाः सपयःप्रसादा सा कस्य नो मानसमाच्छिनत्ति ।

कादम्बकारण्डवचक्रवाकसारसक्रीचकुलानुपेता ।

(‘काव्यमीमांसा’, पृ. 101)

फिर वसन्त तो है ही—शुक-सारिकाओं के साथ हारीत, दात्यूह (महुअक) और भ्रमर श्रेणी के मद को वर्धन करनेवाला और पुस्कोकिल के मधुर कूजन से चित्त चंचल कर देने वाला !

चैत्रे मदद्विः शुकसारिकाणां हारीतदात्यूहमद्व्रतानाम् ।

पंस्कोकिलाना सहकारबन्धुः मदस्य कासः पुनरेप एव ॥

(‘काव्यमीमांसा,’ पृ. 105)

ऋतुओं के प्रसंग में कवियों ने बहुत अधिक पक्षियों का बड़ी सहृदयता के साथ वर्णन किया है ।

इन पक्षियों में से कुछ ऐसे थे जो प्रेम-सन्देश के वाहक माने जाते थे । हंस में यह काम प्रायः लिया गया है, पर हंस वास्तव में रोमांस को औत्सुक्य-मण्डित करनेवाले कल्पित मूल्यों का पक्षी है । पारावत या कबूतर इस कार्य को सचमुच ही करते थे । आज भी इन पक्षियों को इस कार्य के लिए नियुक्त किया जाता है । विज्ञान ने इनको और भी उपयोगी बना दिया है, पर पत्र ले जाने का काम ये अवश्य करते थे ।

सुकुमार कलाओं का आश्रय

जैसा कि ऊपर बताया गया है, ये अन्तःपुर सब प्रकार की सुकुमार कलाओं के आश्रय रहे हैं । यह तो कहना ही व्यर्थ है कि साधारण नागरकों के अन्तःपुर-उत्तने समृद्ध नहीं होते होंगे, पर सम्भ्रान्त व्यक्तियों के अन्तःपुर निश्चय ही सुकुमार कलाओं के आश्रयदाता थे ।

‘मृच्छकटिक’ नाटक में एक छोटा-सा वाक्य आता है जो काफी अर्थपूर्ण है । इस नाटक के नायक चारुदत्त का एक पुराना संवाहक या भृत्य था, जिगने संवाहन कला अर्थात् शरीर देवाने और सजाने की विद्या सीखी थी । उसने दरिद्रतावश नौकरी कर ली थी । यही संवाहक अपने मालिक चारुदत्त की दरिद्रता के कारण नौकरी छोड़कर जुआ खेलने का अभ्यासी हो गया । एक बार चारुदत्त की प्रेमिका

गणिका वसन्तसेना ने उसकी विद्या की प्रशंसा करते हुए कहा कि 'भद्र, तुमने बहुत सुकुमार कला सीखी है', तो उसने प्रतिवाद करके कहा, 'नहीं आर्ये, कला समझकर सीखी जरूर थी, पर अब तो वह जीविका हो गयी है।' इस कथन का अर्थ यह हुआ कि जीविका-उपाजन के काम में लगायी हुई विद्या कला के सुवर्ण-सिंहासन से विच्युत मान ली जाती थी। यही कारण था कि धनहीन नागरिकगण सर्वकला-पारंगत होने पर नागरक के ऊँचे आसन से उतरकर विट होने को बाध्य होते थे। सवाहक का कार्य भी एक कला है जो अन्तःपुर में ही प्रकट होती थी। अन्तःपुरिकाओं के वेश-विन्यास में इस कला का पूर्ण उपयोग होता था। सम्भ्रान्त परिवारों में अनेक संवाहिकाएँ होती थी जो गृहस्वामिनी का चरण-संवाहन भी करती थी और नाना आभरणों से उस छविगृह की दीपशिला से जगमग करने का कार्य भी करती थी। नागरको को भी सवाहन आदि कर्म सीखने पड़ते थे। वियोगिनी प्रियतमा से हठात् मिलन होने पर शीतल क्लम-विनोदन व्यंजन की, पंखे की मीठी-मीठी हवा जिस प्रकार आवश्यक होती थी, उसी प्रकार कभी-कभी यह भी आवश्यक हो जाता था कि प्रिया के लाल-लाल कमल-जैसे कोमल चरणों को गोद में रखकर इस प्रकार दबाया जाय कि उसे अधिक दबाव का क्लेश भी न हो और विरह-विधुर मज्जातन्तुओं को प्रिय के करतलस्पर्श का अमृतरस भी प्राप्त हो जाय ! इसीलिए नागरक को ये कलाएँ जाननी पड़ती थी। राजा दुष्यन्त ने वियोगिनी शकुन्तला से दोनों ही प्रकार की सेवा की अनुज्ञा माँगी थी :

किं शीतलं. क्लमविनोदिभिरार्द्रवातैः -

सचारयामि नलिनीदलपतालवृन्तम् ।

अङ्गे निधाय चरणानुत पद्मताम्री

सवाहयामि करभोरु ययासुखं ते ॥

—'शकुन्तला', तृतीय अंक

बाहरी प्रकोष्ठ

नागरक के विशाल प्रासाद का वहिःप्रकोष्ठ जिसमें नागरक स्वयं रहा करता था, बहुत ही शानदार होता था। उसमें एक शय्या पड़ी रहती थी जिसके दोनों सिरों पर दो तकिया-या उपाधान होते थे और ऊपर सफेद चादर या प्रच्छदपट पड़े होते थे। यह बहुत ही नर्म और बीच में झुका हुआ होता था। इसके पास ही कभी-कभी एक दूसरी शय्या (प्रतिशयिका) भी पड़ी होती थी, जो उससे कुछ नीची

होती थी। शय्या बनाने में बड़ी सावधानी बरती जानी थी। साधारणतः असन, स्यन्दन, हरिद्र, देवदारु, चन्दन, शाल आदि वृक्षों के काष्ठ से शय्याएँ बनती थी, पर इस बात का सदा खयाल रखा जाता था कि चुना हुआ काष्ठ ऐसे किसी वृक्ष से न लिया गया हो जो वज्रपात से गिर गया था या बाढ़ के धक्के से उखड़ गया था, या हाथी के प्रकोप से घूलिलुण्ठित हो गया था, या ऐसी अवस्था में काटा गया था जबकि वह फल-फूल से लदा या पक्षियों के कलरव से मुखरित था, या चैत्य या शमशान में लाया गया था या सूखी लता से लिपटा हुआ था (वृ. सं., 71-3)। ऐसे अमंगलजनक और अशुभ वृक्षों को पुराना भारतीय रईस अपने घर के सबसे अधिक सुकुमार स्थान पर नहीं ले जा सकता था। बराहमिहिर ने ठीक ही कहा है कि राज्य का सुख गृह है, गृह का सुख कलत्र है और कलत्र का सुख कोमल और मंगलजनक शय्या है। सो शय्या गृहस्थ का मर्मस्थान है। चन्दन का खाट सर्वोत्तम माना जाता था; तिन्दुक, शिशपा, देवदारु, असन के काष्ठ अन्य वृक्षों के काष्ठ से नहीं मिलाये जाते थे। शाक और शालक का मिश्रण शुभ हो सकता था, हरिद्रक और पटुकाष्ठ अकेले भी और मिलकर भी शुभ ही माने जाते थे। चार से अधिक काष्ठों का मिश्रण किसी प्रकार पसन्द नहीं किया जाता था। शय्या में गजदन्त का लगाना शुभ माना जाता था। पर शय्या के लिए गजदन्त का पत्तर काटना बड़ा भावाजोम्बी का व्यापार माना जाता था। उस दन्तपत्र के काटते समय भिन्न-भिन्न चिह्नों से भावी मंगल या अमंगल का अनुमान किया जाता था। खाट के पायों में गाँठ या छेद बहुत अशुभ समझे जाते थे। इस प्रकार नागरक के खाट की रचना एक कठिन समस्या हुआ करती थी (वृ. सं., 76 अ)। यह तो स्पष्ट है कि आज के रईस की भाँति आर्डर देकर कोच और सोफे की व्यवस्था को हमारा पुराना रईस एकदम पसन्द नहीं करता होगा। 'वृहत्संहिता' में यह भी पता चलता है कि खाट सब श्रेणी के आदमियों के लिए बराबर एक-जैसे ही नहीं बनते थे। भिन्न-भिन्न पद-मर्यादा के व्यक्तियों के लिए भिन्न-भिन्न माप की शय्याएँ बनती थी। शय्या के सिरहाने कूर्च-थान पर नागरक के इष्ट देवता की कलापूर्ण मूर्ति रहती थी और उसके पाम ही वेदिका पर मातु-चन्दन और उपलेपन रमे होते थे। इसी वेदिका पर सुगन्धित मोम की पिटारी (सिक्क-करण्डक) और इन्द्रदान (मौगन्धिक-पुटिका) रखा रहता था। मातुलुग के छाल और पान के बीड़ों के रखने की जगह भी यही थी। नीचे फर्श पर पीकदान या पतद्रुह रखा होता था। ऊपर हाथीदाँत की खूंटियों पर कपड़े के थैले में लिपटी हुई वीणा रहती थी, चित्रफलक हुआ करता था, तूलिका और रंग के डिब्बे रखे होते थे, पुस्तकें मजी होती थी और बहुत देर तक ताजी रहनेवाली कुरण्टकमाला भी लटकती रहती थी। दूर एक आस्तरण (दरी) पड़ा रहता था जिस पर छूत और शतरंज खेलने की मोटियाँ रखी होती थी। उस कमरे के बाहर फ्रीडा के पक्षियों अर्थात् शुक, मारिका, माय, तित्तिर, कुक्कुट आदि के पिंजड़े हुआ करते थे। शाविलक नामक चौर जब चारदत्त के घर में घुसा था तो उसने आश्चर्य के साथ देखा था कि उस रसिक नागरक के

घर में कहीं मृदंग, कहीं दर्दुर, कहीं गणव, कहीं बणी और कहीं पुस्तकें पड़ी हुई थी। एक बार तो वह यह भी सोचने लगा था कि यह किसी नाट्याचार्य का घर तो नहीं है, क्योंकि ये वस्तुएँ एक ही साथ केवल दो स्थानों पर सम्भव थी—धनी नागरक के बैठक-गृह में या फिर उस नाट्याचार्य के गृह में जिसने कला को आजीविका बना ली हो। चोर ने घर की दशा से सहज ही यह अनुमान कर लिया था कि धनी आदमी का घर तो यह होने से रहा, नाट्याचार्य का हो तो हो भी सकता है।

वीणा

वीणा और चित्रफलक, ये दो वस्तुएँ उन दिनों के सहृदय के लिए नितान्त आवश्यक वस्तु थी। चाकदत्त ने ठीक ही कहा था कि वीणा जो है सो असमुद्रोत्पन्न रत्न है, वह उत्कण्ठित की समिनी है, उक्ततापे हुए का विनोद है, विरही का दावस है और प्रेमी का रागवर्षक प्रमोद है।

उत्कण्ठितस्य हृदयानुगुणा वयस्या
सकेतके चिरयति प्रवरो विनोदः ।
संस्थापना प्रियतमा विरहातुराणां
रक्तस्य रागपरिवृद्धिकरः प्रमोदः ॥

—‘मृच्छकटिक’, 3-4

उन दिनों का सहृदय नागरक अपनी प्राणप्रिया के समान ही यदि किसी दूसरी वस्तु को अपनी अंक-लक्ष्मी बना सकता था तो वह उसकी वीणा ही थी। कालिदास ने विलासी अग्निवेश के वर्णन के प्रसंग में कहा है कि दो वस्तुएँ बारी-बारी से उसकी गोद को अशून्य बनाये रहती थी—हृदयंगम ध्वनिवाली वीणा या मधुर-वचन बोलनेवाली प्रिया :

अङ्गमङ्गपरिवर्तनोचिते तस्मिन्नन्यतुरशून्यतामुभे ।
वल्लकी च हृदयंगमस्वेना वल्गुवापि च चाभलोचना ॥

—रघु., 19।13

अजन्ता के भित्ति-चित्रों में इस प्रकार की अंक-लक्ष्मी वीणा और प्रिया का एक मनोहर चित्र है।

पुराणों कहानियों में वीणा सम्बन्धी रोमांशों और जद्भुत रसवाली कथाओं की प्रचुरता है। उदयन की कुंजर-भोहिनी वीणा तो प्रसिद्ध ही है, वासवदत्त की

उदयन ने ही वीणा-वादन की विद्या सिखायी थी। बौद्ध जातक-कथाओं में मूसिल नामक वीणावादक और उसके गुरु गुत्तिलकुमार नामक गन्धर्व की वीणा-प्रतियोगिता की बड़ी सुन्दर कथा आती है। शिष्य ने राजा से कहकर गरु को ही हराने का संकल्प किया था, पर इन्द्र की कृपा से गुत्तिल ने ऐसी वीणा बजायी कि मूसिल को हारना पड़ा। गुत्तिल की वीणा में सात तार थे। वह एक-एक तार तोड़ता गया और वचे तारों से ही मनोमोहक ध्वनि निकालने लगा। तार तोड़ते-तोड़ते वह अन्तिम तार भी तोड़ गया और अन्त में केवल काष्ठदण्ड को ही बजाता रहा। उसमें उसने कमाल किया। उस्ताद की सधी अंगुलियों ने काष्ठ में ही भँकार पैदा कर दिया। फिर स्वर्गलोक से अप्सराएँ उतरकर नाचने लगी। इस, और ऐसी ही अन्य कथाओं से इस यन्त्र की मधुर विद्या की महिमा और लोक-प्रियता प्रकट होती है। सचमुच ही वीणा 'असमुद्रोत्पन्न रत्न' है।

प्राचीन काव्य-साहित्य में इसकी इतनी चर्चा है कि सबका सग्रह कर सकना बड़ा कठिन कार्य है। सरस्वती-भवन से लेकर कामदेवायतन तक और सुहाग-शायन से शिवमन्दिर तक सर्वत्र इसकी पहुँच है। पुराने बौद्ध साहित्य से इस बात का भी सबूत मिल जाता है कि इस यन्त्र के साथ गायी जानेवाली अत्यन्त लौकिक श्रुतिारस की गाथाओं ने बुद्धदेव-जैसे धीतराग महात्मा के मन को भी पिघला दिया था। पंचशिव नामक गन्धर्व ने, जो तुवुरु-कन्या सूर्यवर्चसा का प्रेमी था परन्तु प्रेमिका के अन्यत्र रम जाने से प्रेम-व्यापार में असफल बन गया था, जब भगवान् बुद्ध की समाधि भंग करने के लिए अपनी वीणा पर अपनी करुण वेदना गायी तो भगवान् का चित्त सचमुच ही द्रवित हो गया, उन्होंने दाद देते हुए कहा था, 'पंचशिव, तुम्हारे बाजे का स्वर तुम्हारे गीत के स्वर से बिल्कुल मिला था और तुम्हारे गीत का स्वर बाजे के स्वर से मिला था; न वह इधर ज्यादा झुका था, न यह उधर !' पंचशिव ने भगवान् की इस स्तुति को सुनकर निश्छल भाव से अपनी व्यथा की कहानी सुना दी थी ('दीर्घनिकाय') ! तो इस प्रकार इतिहास साक्षी है कि वीणा ने वैरागी के चित्त को द्रवित किया था !

'काममूत्र' से जान पड़ता है कि उन दिनों गन्धर्वशाला में प्रत्येक नागरिक के लड़के को जो बात सीखनी जरूरी थी उनमें सर्वप्रधान हैं गीत, नाट्य, नृत्य और आलेख्य। वाद्य में वीणा, डमरू और वंशी का उल्लेख है। डमरू भारतवर्ष का पुरातन वाद्य है, उसी का विकास मृदंगरूप में हुआ है। कहते हैं कि मृदंग संसार का सर्वोत्तम वैज्ञानिक वाद्य है।

अन्तःपुर का शयन-कक्ष

ऊपर नागरक के वहि-प्रकोष्ठ का जो वर्णन दिया गया है, वह वात्स्यायन के 'कामसूत्र' के आधार पर है। यह वर्णन वास्तविक है, पर उक्त आचार्य ने अन्तःपुर के भीतर के शयनकक्ष का ऐसा ब्यौरेवार वर्णन नहीं दिया है। इसीलिए उसकी जानकारी के लिए हमें कल्पना-प्रधान काव्यो और आख्यायिकाओं का सहारा लेना पड़ेगा। सौभाग्यवश काव्य की अतिशयोक्तियों और अलंकारिकताओं को छाँटकर निकाल देने से जो चित्र हमारे सामने उपस्थित होता है, उसका समर्थन कई और मूलों से हो जाता है। प्राचीन प्रासादों का जो उद्धार हुआ है उनसे यह चित्र मिल जाता है और उपयोगी कला सिलाने के उद्देश्य से जो पुस्तकें लिखी गयी हैं उनसे भी उसका समर्थन प्राप्त हो जाता है। इस प्रकार निःसंकोच रूप से कहा जा सकता है कि काव्यों के वर्णन तथ्य पर ही आधारित हैं।

अन्तःपुर के शयनकक्ष में जो शय्या पड़ी रहती थी, उसके पास कोई और प्रतिशय्यिका या अपेक्षाकृत नीची शय्या रहती थी या नहीं, इसका कोई उल्लेख हमें काव्यों में नहीं मिला है। कादम्बरी का पलंग बहुत बड़ा नहीं था, वह एक नीली चादर और धवल उपाधान (सफेद तकिया) से समाच्छादित था। कादम्बरी उस शय्या पर वाम बाहुलता को ईषद् वक्र भाव से तकिया पर रख अधलेटी अवस्था में परिचारिकाओं को भिन्न-भिन्न कार्य करने का आदेश दे रही थी। यह तो नहीं बताया गया है कि किसी इष्ट देवता की मूर्ति वहाँ थी या नहीं, पर वेदिका पर ताम्बूल और सुगन्धित उपलेपन अवश्य थे। दीवालों पर इतने तरह के चित्र बने थे कि चन्द्रापीड़ को भ्रम हुआ था कि सारी दुनिया ही कादम्बरी की शोभा देखने के लिए चित्ररूप में सिमट आयी थी। दीवालों के ऊपरी भाग पर कल्पवल्ली के चित्र का भी अनुमान होता है, क्योंकि सैकड़ों कन्याओं ने उस कल्पवल्ली के समान ही कादम्बरी को घेर लिया था। छत में अधोमुख विद्याधरो के मनोहर चित्र अंकित थे। नील चादर के ऊपर श्वेत तकिये का सहारा लेकर अर्द्धशायित कादम्बरी महावराह के श्वेत दन्त का आश्रय ग्रहण की हुई धरित्री की भाँति मोहनीय दीख रही थी। काव्य-ग्रन्थों के पढ़ने से स्पष्ट हो जाता है कि केवल नीली ही नहीं, नाना रंगों की और बिना रंग की भी चादरें शय्या के आस्तरण के लिए व्यवहृत होती थी। ताम्बूल और अलक्तक में रंगी चादरें सखियों के परिहास का मसाला जुटाया करती थी।

कल्पवल्ली

भरहुत में (द्वितीय शताब्दी ईसवीपूर्व) नाना भाँति की कल्पवल्लियों का सन्धान पाया गया है। इस पर से अनुमान किया जा सकता है कि दीवालो और छतों की धरनों पर अकित कल्पवल्लियाँ कैसी बनती होंगी। इन वल्लियों में नाना प्रकार के आभूषण, वस्त्र, पुष्प, फल, मुक्ता, रत्न आदि लटके हुए चित्रित हैं। उन दिनों के काव्य-नाटकों के समान ही शिल्प में भी कल्पवल्लियों की प्रचुरता है।

भरहुत की कई कल्पवल्लियाँ इतनी अभिराम हैं कि किसी-किसी ने यह अनुमान लगाया है कि किसी बड़े कल्पकवि की मनोरम कल्पना को देखकर ही ये चित्र बने हैं। वह कल्पकवि कालिदास ही माने गये हैं। यह बात तो विवादास्पद है, परन्तु कण्ठी, हार, कनकमासा और कणविष्टकवाली कल्पलताओं को और कुरवक के पत्र-पुष्पों और क्षौमवस्त्रोंवाली कल्पलताओं को देखकर बरबस कालिदास की कविता याद आ जाती है। शकुन्तला के लिए कण्व को वनदेवताओं ने जो उपहार दिये थे, उनका वर्णन करते हुए महाकवि ने कहा है कि किसी वृक्ष ने शुभ मांगलिक वस्त्र दे दिया, किसी ने पैर में लगाने की महावर दे दी और वनदेवियों ने तो अपने कोमल हाथों से ही अनेक आभरण दिये—कोमल हाथ, जो वृक्षों के किसलयों से प्रतिद्वन्दिता कर रहे थे :

क्षौमं केनचिदिन्दुपाण्डुतरुणा माङ्गल्यामविष्कृतं
निष्ठ्यूतश्चरणोपभोगमुलभो लाक्षारसः केनचित् ।
अन्येभ्यो वनदेवताकरतरालैर्पार्वभागोत्थितै—
दन्तान्याभरणानि तत् किसलयोद्भूदप्रतिद्वन्दिभिः ॥

—‘शकुन्तला’, 45

भरहुत की एक कल्पवल्ली में सचमुच ही एक वनदेवी का किसलयप्रतिद्वन्दी हाथ निकल आया है। ऐसा जान पड़ता है कि उन दिनों यह भावना बहुत व्यापक थी। बोधगया से भी इसी समय का अन्नपानदानशील हाथोंवाला एक कल्पवृक्ष मिला है जो ‘मैघदूत’ के इस श्लोक की याद दिलाता है :

वासश्चित्रं मधुनयनयोर्विभ्रमादेशदक्षं
पुष्पोद्भेदं सह किसलयैर्भूषणाना विकल्पान् ।
लाक्षारार्ग्यं चरणकमलन्यासयोग्यं च यस्या-
मेकःसूते सकल सलनामण्डनं कल्पवृक्षः ।

—मेघ., 2.12

बाघ की गुफाओं में, मुँडेरों पर सुन्दर कल्पवल्लियाँ पायी गयी हैं जिनकी शोभा अनुपम बतायी जाती है।

उन दिनों इन वल्लियों का अभ्यन्तरगृह में होना मागत्य समझा जाता था, विद्याधरो के तो अनेक चित्र नाना स्थानों से उद्धार किये गये हैं।

चिन्तामणि' आदि ग्रन्थों में द्रुग भित्ति की चित्रकारी का विषय वर्णन दिया हुआ है।

भित्ति-चित्र

समृद्ध लोगो के घर की दीवारों स्फटिक मणि के समान स्वच्छ और दर्पण के समान चिक्नी हुआ करती थीं। इनके ऊपर 'सूक्ष्म-रेखा-विशारद' कलाकार, जो 'विद्युत्-निर्माण' में कुशल हुआ करते थे, पत्र-लेखन में कोविद होते थे, वर्ण-पूरण या रंग भरने की कला के उस्ताद हुआ करते थे (3-134), नाना रस के चित्र अंकित करते थे। दीवाल को पहले समान करके घूने से बनाया जाता था और फिर उस पर एक लेप-द्रव्य लगाते थे जो भूस के चमड़े को पानी में घोटकर बनाया जाता था। इससे एक प्रकार का ऐसा वज्रलेप बनाया जाता था जो गर्म करने पर पिघल जाता था और दीवाल में लगाकर हवा में छोड़ देने से सूख जाता था (3-146)। वज्रलेप में सफेद मिट्टी मिलाकर या शंख-घूर्ण और सिता (मिथ्री) डालकर भित्ति को चिक्नी करते थे (3-146) या फिर नीलगिरि में उत्पन्न नग नामक सफेद पदार्थ को पीसकर उसमें मिलाते थे। रंग की स्याधिता के लिए भी नाना प्रकार के द्रव्यों के प्रयोग की बात पुराने ग्रन्थों में लिखी हुई है। 'विष्णु धर्मोत्तर पुराण' के अनुसार तीन प्रकार के ईंट के घूर्ण, साधारण मिट्टी, गुग्गुलु, मोम, महुए का रस, सुमक, गुड़, कुसुम तेल और घूने को घोटकर उसमें दो भाग कच्चे बेल का घूर्ण मिलाते थे। फिर अन्दाज से उपयुक्त मात्रा में बालुका देकर भीत पर एक महीने तक धीरे-धीरे पोतते थे। इस प्रकार की और भी बहुतेरी विधियाँ दी हुई हैं जो सब समय ठीक-ठीक समझ में नहीं आती। भीत ठीक हो जाने पर उस पर चित्र बनाये जाते थे।

बाघ की गुहाओं के प्रसिद्ध भित्ति-चित्रों से इस कौशल का कुछ अन्दाजा लग सकता है। चित्र बनाने के आधार यहाँ पत्थर हैं। पहले दीवारों को छेनी से खुरखुरा बनाया गया है, फिर उन पर घूने और गारे का महीन पलस्तर चढ़ाया गया है। इसकी बारीकी का अन्दाजा इसी से लगाया जा सकता है कि ऊपर की खिची आकृतियाँ प्रायः उसी प्रकार नीचे भी उतर आयी हैं और जहाँ से पलस्तर हट गया है वहाँ भी आकृतियाँ स्पष्ट समझ में आ जाती हैं। इन चित्रों में रंग की ऐसी बहार है कि हजारों वर्ष बाद भी दर्शक देखकर अवाक् हो जाता है। अजन्ता के समान ही बाघ की गुहाओं के भित्ति-चित्रों ने कला-पारखियों को

आकृष्ट किया है।

चित्रों में कई प्रकार के रंग काम में लाये जाते थे। घने बाँस की तालिका के आगे ताम्र का सूच्यग्रशंकु लगाते थे जो जी-भर भीतर और इतना ही बाहर रहता था। इसे तिन्दुक कहते थे। तूलिका में बछड़े के कान के पास के रोएँ लगाये जाते थे और चित्रणीय रेखाओं के लिए मोम और भात में काजल रगड़कर काला रंग बनाते थे। वंशान ली के आगे लगे हुए ताम्रशंकु से महीन रेखा खींचने का कार्य किया जाता था। चित्र केवल रेखाओं के भी होते थे और रेखाओं में रंग भरकर भी बनाये जाते थे। 'लाइट और शेड' की भी प्रथा थी। 'अभिलपितार्थ' में कहा गया है कि जो स्थान निम्नतर हो वहाँ एकरंगे चित्र में श्यामलवर्ण होना चाहिए और जो स्थान उन्नत हो वह उज्ज्वल या फीके रंग का। रंगीन चित्रों में माना प्रकार के रंगों का विन्यास करते थे। श्वेत रंग शंख को चूर्ण करके बनाया जाता था, शोण दरद से, रक्त (लाल) अलक्तक से, लोहित गेरु से, पीत हरिताल से और काला रंग काजल से बनता था। इनके मिश्रण से कमल सौराभ (?), घोरात्व (?), धूमच्छाय, कपोताश्व, अतसी-पुष्पाभ, नीलकमल के समान, हरित, गौर, श्याम, पाटल, कर्बुर आदि अनेक मिश्र रंग बनते थे।

'नाट्यशास्त्र' (23-73-77) में नेपथ्य-रचना के सिलसिले में बताया गया है कि रंगों के मिश्रण से कौन-कौन से रंग बनते थे। श्वेत और नील के मिश्रण से 'पाण्डु', सित और रक्तवर्ण के योग से 'पद्म' वर्ण बनता है, पीत और नील के मिश्रण से 'हरित' वर्ण बनता है, नील और रक्तवर्णों के योग से 'कपाय' रंग बनता है, रक्त और पीत वर्णों के योग से 'गौर' वर्ण बनता है। इस प्रकार भिन्न-भिन्न वर्णों के योग से नये-नये रंग बनते हैं। शास्त्रकार का मत है कि सब वर्णों में बलवान वर्ण नील ही है।

चित्र-कर्म

अन्त पुरिकाओं के मनोविनोद के अनेक साधन थे, जिनमें चित्र-कर्म का (63-66) प्रमुख स्थान था। 'विष्णु धर्मोत्तरपुराण' के चित्र-सूत्र में कहा गया है (3-45-38) कि समस्त कलाओं में चित्रकला श्रेष्ठ है। वह धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष, चारों पदार्थों को देनेवाली है। जिस गृह में इस कला का वास रहता है, वह परम मांगल्य होता है। हमने पहले ही देखा है कि उन दिनों प्रत्येक सुसंस्कृत व्यक्ति के कमरे में चित्रफलक और समुद्गक रंगों की डिविया का रहना आवश्यक

माना जाता था। अन्तःपुरिकाएँ अवसर मिलने पर इस विद्या के द्वारा अपना मनोविनोद करती थी। चित्र नाना आधारों पर बनाये जाते थे—काठ या हाथी-दाँत के चित्र-फलक पर, चिकने शिलापट्ट पर, कपड़े पर और भीत पर। भीत पर के चित्रों की चर्चा ऊपर हो चुकी है। 'पंचदशी' नामक वेदान्त ग्रन्थ से जान पड़ता है कि कपड़े पर बनाये जानेवाले चित्र चार अवस्थाओं से गुजरते थे : धौत, मण्डित, लांछित और रजित। कपड़े का धोया हुआ रूप धौत है, उस पर चावल आदि के मोड़ से छोटाई मण्डित है, फिर काजल आदि की सहायता से रेखावत् लांछित है और उसमें रङ्ग भरना रजित अवस्था है (6-1-3)। शिष्ट परिवार में अन्तःपुर की देवियों में चित्र-विद्या का कैसा प्रचार था, इसका अन्दाजा इसी बात से लगाया जा सकता है कि 'कामसूत्र' में जो उपहार लड़कियों के लिए अत्यन्त आकर्षक हो सकते हैं, उनकी सूची में एक पटोलिका का स्थान प्रधान रूप से है। इस पटोलिका में अलवतक, मनःशिला, हरिताल, हिंगुल और श्यामवर्णक (राजा-वर्त का चूर्ण ?) रहा करते थे। जैसा कि ऊपर बताया गया है, इन पदार्थों से शुद्ध और मिश्र रंग बनाये जाते थे। संस्कृत नाटकों में शायद ही कोई ऐसा हो जिसमें प्रेमी या प्रेमिका ने अपनी विरह-वेदना प्रिय का चित्र बनाकर न हल्की की हो। कालिदास के ग्रन्थों से जान पड़ता है कि विवाह के समय देवताओं के चित्र बनाकर पूजे जाते थे, वधुओं के दुकूल-पट्ट के आंचल में हंसों के जोड़े अंकित दिये जाते थे, और चित्र देखकर वर-वधू के विवाह-सम्बन्ध ठीक किये जाते थे।

चार प्रकार के चित्रों का उल्लेख पुराने ग्रन्थों में आता है। विद्ध अर्थात् जो वास्तविक वस्तु से इस प्रकार मिलता हो जैसे दर्पण में की छाया; अविद्ध या काल्पनिक (अर्थात् चित्रकार के भावोल्लास की उमंग में बनाये हुए चित्र); रस-चित्र और धूलि-चित्र। सभी चित्रों में विद्धता की प्रशंसा होती थी। 'विष्णु-धर्मोत्तर पुराण' उस उस्ताद को ही चित्रविद् कहने को राजी है जो सोये आदमी में चेतना दिला सके, मरे में उसका अभाव चित्रित कर सके, निम्नोन्नत विभाग को ठीक-ठीक अंकित कर सके, तरंग की चञ्चलता, अग्निशिला की कम्पगति, धूम का तरंगित होना और पताका का लहराना दिखा सके। वस्तुतः उन दिनों चित्र-विद्या अपने चरम उत्कर्ष को पहुँच चुकी थी।

चित्रगत चमत्कार

पुरानी पुस्तकों में चित्रगत चमत्कार की अनेक अनुश्रुतियाँ पायी जाती हैं। कहते हैं कि कदमीर के अनन्त बर्मा के प्रासाद पर जो आम के फल अंकित थे, उनमें कोई

ठोकर मार जाया करते थे। उन्हें उनके वास्तविक होने का भ्रम होता था। 'शकुन्तला' नाटक में राजा दुष्यन्त अपने ही बनाये हुए चित्र की विद्वता से स्वयमेव मुह्यमान हो गये थे। यद्यपि नाटककार का अभिप्राय राजा के प्रेम का आतिशय्य दिखाना ही है, परन्तु कई बातें उसमें हैं जो चित्रसम्बन्धी उस युग के आदर्श को व्यक्त करती हैं। इस आदर्श का मूल्य इसलिए और भी बढ़ गया है कि वह कालिदास-जैसे श्रेष्ठ कवि की लेखनी से निकला है। भारतवर्ष का जो कुछ सुन्दर है, भव्य है, सुसज्जित और कोमल है, उसके श्रेष्ठ प्रतिनिधि कालिदास हैं। सो, शकुन्तला के भाव-मनोरम चित्र को बनाने के बाद राजा दुष्यन्त को लगा कि शकुन्तला अधूरी ही है। थोड़ा सोचकर राजा ने अपनी गलती महसूस की। जिस शकुन्तला को हम हिमालय के उस पवित्र आश्रम में नहीं देखते जिसमें मृग-गण बैठे हुए हैं, स्रोतोवहा मालिनी सक्त कर रही है, उसके सैकत (बालू) पुलिन में हसमिथुन लीन है, आश्रम-तरुओं में तपस्वियों के वल्कल टँगे हैं, कृष्णसार मृग के सींगों में मृगी अपने वाम नयनों को झुजलाती हुई रसाविष्ट है, वह शकुन्तला अपूर्ण है। मनुष्य अपने सम्पूर्ण वातावरण के साथ ही पूर्ण हो सकता है और जीवन में जो बात सत्य है वही चित्र में भी सत्य है। राजा ने इस सत्य को अनुभव किया। उसने शकुन्तला को उसकी सम्पूर्ण परिवेष्टनी में अंकित करने की इच्छा प्रकट की :

कार्या सैकतलीनहसमिथुना स्रोतोवहा मालिनी
पादास्तामभितो निषण्णहरिणा गौरीगुरोः पावनाः ।
शाखालम्बितवल्कलस्य च तरोर्निर्मातुमिच्छाम्यधः
भृगे कृष्णमृगस्य वामनयन कण्डूयमाना मृगीम् ॥

—'शकुन्तला', पष्ठ अंक

केवल भावमनोहर शकुन्तला राजा दुष्यन्त का व्यक्तिगत सत्य है, वस्तुतः वह उससे बड़ी है। वह विश्वप्रकृति के सी-सी हजार विकसित पुष्पो में से एक है, वह सारे आश्रम को पवित्र और मोहन बनानेवाले उपादानों में एक है और इसी लिए इन सबके साथ अविच्छिन्न भाव से सश्लिष्ट है। उस एक तार पर आघात करने से बाकी सब अपने-आप भङ्कृत हो जाते हैं। वहाँ शकुन्तला अपना अन्त आप नहीं, बल्कि इन समस्त दृश्यमान सत्ता के भीतर निहित एक अखण्ड अविच्छेद्य 'एक' की ओर सकेत करती है। यही चित्र का प्रधान लक्ष्य है। हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि जो कला अपने-आपको ही अन्तिम लक्ष्य सिद्ध करती है, वह माया का कंचुक है और जो उस 'एक' परमतत्त्व की ओर मनुष्य को उन्मुख करती है वह मुक्ति का साधन है। राजा का बनाया हुआ चित्र अन्त में जाकर इतना सफल हुआ कि वह खुद ही अपने को भूल गया। वह चित्रस्थ भ्रमर को उपालम्भ करने लगा।

प्राचीन साहित्य में ऐसे विद्व चित्रों की बात बहुत प्रकार से आयी है। 'रत्नावली' में सारिका ने राजा उदयन का चित्र बनाया था और उसकी सखी सुसंगता

ने उस चित्र के बगल में सागरिका का चित्र बना दिया था। सागरिका की आँखों में प्रणय-दुराशा के जो अश्रु थे वे इतने मोहक बने थे कि राजा ने जब उस चित्र को देखा तो उसके समस्त अंगों से विछल-विछलकर उसकी दृष्टि बार-बार चित्र के उन 'जललवप्रस्यन्दिनीलोचने' पर ही पड़ती थी :

कृच्छादूर्युगं व्यतीत्य सुचिरं भ्रान्त्वा नितम्बस्थले ।

मध्येऽस्यास्त्रिवलीतरंगविपमे निष्पन्दतामागता ॥

मद्दृष्टिस्तृपितेव सम्प्रति शनैरासृष्ट तुगस्तनौ ।

साकाक्षं मुहुरीक्षते जललवप्रस्यन्दिनी लोचने ॥

—रत्नावली, 2-35

संस्कृत साहित्य में शायद ही दो-तीन नाटक ऐसे मिलें जिनमें विद्व चित्रों के चमत्कार का वर्णन न हो। चित्र उन दिनों विरही के विनोद थे, वियोगियों के मेलापक थे, प्रीतियों के प्रीति-उद्वेचक थे, गृहों के भृंगार थे, मन्दिरों के मांगल्य थे, संन्यासियों के साधना-विषय थे, और राहगीरों के सहारे थे। प्राचीन भारत चित्र-कला का मर्मज्ञ साधक था।

चित्रकला की श्रेष्ठता

'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' के चित्रसूत्र में कहा गया है कि समस्त कलाओं में चित्रकला श्रेष्ठ है। वह धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को देनेवाली है। जिस गृह में यह कला रहती है वह गृह मांगल्य होता है (तृतीय खण्ड, 45।48)। एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बात यह कही गयी है कि नृत्य और चित्र का बड़ा गहरा सम्बन्ध है। मार्कण्डेय मुनि ने कहा था कि नृत्य और चित्र दोनों में ही संलोक्य की अनुकृति होती है। नृत्य में दृष्टि, हाव, भाव आदि की जो भंगी बतायी गयी है वह चित्र में भी प्रयोज्य है, क्योंकि वस्तुतः नृत्य ही परमचित्र है—नृत्यं चित्रं परं स्मृतम्।

सोमेश्वर की 'अभिलाषितार्थ-चिन्तामणि' नामक पुस्तक में चार प्रकार के चित्रों का उल्लेख है : (1) विद्व चित्र, जो इतना अधिक वास्तविक वस्तु से मिलता हो कि दर्पण में पड़ी परछाई के समान लगता हो, (2) अविद्व चित्र, जो काल्पनिक होते थे और चित्रकार के भावोल्लास की उमंग में बनाये जाते थे, (3) रसचित्र, जो भिन्न-भिन्न रसों की अभिव्यक्ति के लिए बनाये जाते थे,

है। शास्त्रीय ग्रन्थों के देखने से पता चलता है कि उन दिनों चित्र के विषय अनेक थे, केवल शृंगार-चेष्टा या धर्मास्थान तक ही उनकी सीमा नहीं थी। धार्मिक और ऐतिहासिक आख्यानो के लम्बे-लम्बे पट उन दिनों बहुत प्रचलित थे। 'कामसूत्र' में ऐसे आख्यानक-पटों का उल्लेख है (पृ. 26) और 'मुद्राराक्षस' नाटक में यमपटों की कहानी है। देवता, असुर, राक्षस, नाग, यक्ष, किन्नर, वृक्ष-लता, पशु-पक्षी सबकुछ चित्र के विषय थे। इनकी लम्बाई-चौड़ाई आदि के विषय में शास्त्र-ग्रन्थों में विशेष रूप से लिखा हुआ है।

स्थायी नाट्य-शालाओं की दीवारें चित्रों से अवश्य भूषित होती थी। चित्र और नाट्य को मंगलजनक माना जाता था। भित्ति को सजाने के लिए पुरुष, स्त्री और लतावन्ध के चित्र होना आवश्यक माना जाता था। ('नाट्य-शास्त्र', 2-85-86)। लतावन्ध में कमल और हंस अवश्य अंकित होते थे, क्योंकि कमल को और हंस को गृह की समृद्धि का हेतु समझा जाता था। यह बताया जा चुका है कि भारतीय नाटकों की कथावस्तु का एक प्रधान उपादान चित्र-कर्म था।

संस्कृत नाटकों में शायद ही कोई ऐसा हो, जिसमें प्रेमी या प्रेमिका अपनी गाढ़ विरह-वेदना को प्रिय के चित्र बनाकर न हल्की करती हो। 'मृच्छकटिक' की गणिका वसन्तसेना चारुदत्त का चित्र बनाती है, 'शकुन्तला' नाटक का नायक दुष्यन्त विरही होकर प्रियतमा का चित्र बनाकर मन बहुलाता है, 'रत्नावली' में तो चित्रफलक ही नाटक के द्वन्द्व को तीव्र और भाव को सान्द्र बना देता है। 'उत्तर-रामचरित' में राम-जानकी अपने पूर्वकालीन चरित्रों का चित्र देखकर विनोद करते हैं।

काव्य-नाटकादि में चित्र का जो प्रसंग आता है, उसमें सर्वत्र विद्वत् चित्र की ही प्रशंसा मिलती है, अर्थात् जो चित्र देखने में ठीक हू-ब-हू मूल वस्तु से मिल जाता था वही प्रशंसनीय समझा जाता था। कालिदास की 'शकुन्तला' में एक विवादास्पद अर्थवाला श्लोक आता है, जिसमें शायद चित्र की अपूर्णता की ओर इशारा किया गया है। राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का जो चित्र बनाया था, जिसमें शकुन्तला के दोनों नेत्र कान तक फैले हुए थे, भ्रूलता लीला द्वारा कुञ्चित थी, अघर-देश उज्ज्वल दसनछवि की ज्योत्स्ना से समुद्भासित थे, ओष्ठ-प्रदेश पके कर्कण्डू के समान पाटल वर्ण के थे, विभ्रम-विलास की मनोहारिणी छवि की एक तरल धारा-सी जगमगा उठी थी, चित्रगत होने पर भी मुख में ऐसी सजीवता थी कि जान पड़ता था अब बोला, अब बोला :

दीर्घापांगविसारिनेत्रयुगलं लीलाचित्तभ्रूलतं
दन्तान्तपरिकीर्णहासकिरणज्योत्स्नाविलिप्ताघरम्
ककण्डूचूतिपाटलोष्ठरुचिरं तस्यास्तदेतन्मुखम्
चित्रेऽप्यालपतीव विभ्रमलसत्प्रोद्भिन्नकान्तिद्रवम् ॥102॥

मिथकेशी नामक शकुन्तला की सखी ने इस चित्र को देखकर आश्चर्य के साथ अनुभव किया था कि मानो उसकी सखी सामने ही खड़ी है। पर राजा को

सन्तोष नहीं था। इतना भावपूर्ण सजीव चित्र भी कुछ कमी लिये हुए था। राजा ने कहा कि चित्र में जो साधु अर्थात् ठीक नहीं होता, उसे दूसरे ढंग से (अन्यथा) किया जाता है, तथापि उसका लावण्य रेखा से कुछ अश्वित हुआ है :

यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् त्रियते तत्तदन्यथा ।

तथापि तस्या लावण्यं रेखा किञ्चदश्वितम् ॥103॥

इन वाक्यों का अर्थ पण्डितों ने कई प्रकार से किया है। शायद राजा का भाव यही है कि हजार यत्न किया जाय, मूल वस्तु का भाव चित्र में नहीं आ पाता या फिर यह हो कि फल्पित मूल्यों की योजना का कला में प्राधान्य होने के कारण काव्य की भाँति चित्र में भी मूल वस्तु को कुछ दूसरे रूप में ही सजाया जाता है जिसमें अभिरामता बढ जाती है। दूसरे अर्थ का समर्थन 'मालत्रिकामिमित्र' के उस श्लोक से होता है जिसके अनुसार वास्तविक मालविका को देखकर राजा ने कहा था कि चित्र में इसके रूप को देखकर मुझे आशंका हुई थी कि शायद वास्तव में यह उतनी सुन्दर नहीं होगी जैसा कि चित्र में दिख रही है, पर इसे प्रत्यक्ष देखकर लग रहा है कि चित्रकार की समाधि ही शिथिल हो गयी थी—उसने चंचल चित्त से चित्र बनाया था !

चित्रगतायामस्या कान्तिविसंवादशंकि मे हृदयम् ।

संप्रति शिथिलसमाधिं मन्ये येनेयमालिखिता ॥

कालिदास के ग्रन्थों से जान पड़ता है कि विवाह के समय देवताओं के चित्र बनाकर पूजे जाते थे, वधुओं के दुकूल-पट्ट के आंचल में हंस के जोड़े बनाये जाते थे और चित्र देखकर वर-वधू के सम्बन्ध ठीक किये जाते थे। ध्वस्त अयोध्या-नगरी-वर्णन-प्रसंग में महाकवि ने कहा है कि प्रासादों की भित्ति पर पहले नाना भाँति के पद्मवन चित्रित थे और उन पद्म-वनों में बड़े-बड़े मातंग (हाथी) चित्रित थे, जिन्हें उनकी प्रियतमा करेणु-बालाएँ मृणाल-खण्ड देती हुई अंकित की गयी थी। ये चित्र इतने सजीव थे कि उन्हें वास्तविक हाथी समझकर आज की विध्वस्तावस्था में वही के रहनेवाले सिंहों ने अपने तेज नाखूनों से उनका कुम्भस्थल विदीर्ण कर दिया था ! बड़े-बड़े महलों में जो लकड़ी के खम्भे लगे हुए थे, उन पर मनोहर स्त्री-मूर्तियाँ अंकित थी और उनमें रंग भी भरा गया था। अवस्था के गिरने से ये दाह-मूर्तियाँ फीकी पड़ गयी थी। अब तो साँपों की छोड़ी हुई कँचुलें ही उनके वक्षःस्थल के आवरणयोग्य दुकूल वस्त्र का कार्य कर रही हैं।

चित्रद्विपाः पद्मवनावतीर्णाः करेणुभिर्दत्तमृणालमंगाः ।

नखांकुशाघातविभिन्नकुम्भा. संरन्ध्रसिंहप्रहृतं वहन्ति ॥

स्तम्भेषु योपित्प्रतियातनानामुत्क्रान्तवर्णक्रमधूसराणाम् ।

स्तनोत्तरीयणि भवन्ति संगान्निर्मोकपट्टाः फणिभिर्विमुक्ता ॥

—'रघुवंश', 16-16-17

जान पड़ता है, उन दिनों इस प्रकार के चित्र बहुत प्रचलित थे। अजन्ता में ह-ब-हू एक वैसा ही चित्र है, जैसा कालिदास ने ऊपर के हाथी-वर्णन के प्रसंग में

कहा है। दुर्भाग्यवश काल के निर्मम स्रोत में उस युग की दारुमयी स्तम्भप्रतिमाएँ एकदम वह गयी हैं। नहीं तो इसका भी कुछ उदाहरण मिल ही जाता। चीन में कहानी प्रसिद्ध है कि तेन् सम्राट के गृह पर जो फल-वृक्ष अंकित थे, उन पर सुग्गे चोचें मारा करते थे। ऐसा भाव हमारे साहित्य में भी मिलेगा। एक कवि ने राजा की स्तुति करते हुए कहा था कि 'हे राजन्, तुम्हारे डर के मारे जो शत्रु भाग गये हैं उनके घरों में उन्ही के सुग्गे चित्रों को देख-देखकर यह समझ रहे हैं कि उनके मालिक घर में ही हैं और राजा के चित्र को देखकर कह रहे हैं कि, महाराज आपकी कन्या मुझे नहीं पढ़ाती, रानियाँ चुप हैं, क्या मामला है? फिर कुब्जा दासियों के चित्र को देखकर कहते हैं कि तू मुझे क्यों नहीं खिलाती?' इत्यादि—

राजन् राजसुता न पाठयति मा देव्योऽपि तूष्णीं स्थिता ।

कुब्जे भोजय मां कुमार सचिवैर्नाद्यापि किं भुज्यसे ॥

इत्थं नाथशुकास्तवारिभवने मुक्तोऽभवैः पञ्जरात् ।

चित्रस्थानवलोक्यशून्यवलभावेकैकमाभापते ॥

इतना तो स्पष्ट ही है चित्रकार का ध्यान शिथिल न हो गया होता तो और भी सुन्दर बनाता। परन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं कि कालिदास ने चित्र में जो-जो गुण बताये हैं, वे निश्चित रूप से उत्तम कला के सूत्र हैं। यह जो बोलता-बोलता भाव है, या फिर ऊँचे स्थानों को ऊँचा दिखाना, निम्न स्थानों को निम्न दिखाना, शरीर में इस प्रकार रंग और रेखा का विन्यास करना कि मृदुता और सुकुमारता निखर आये, मुख पर ऐसा भाव चित्रित करना कि प्रेमदृष्टि और मुसुकान-भरी घापी प्रत्यक्ष हो उठे :

अस्यास्तुगमिव स्तनद्वयमिदं निम्नेव नाभिः स्थिता

दृश्यन्ते विषमोन्नताश्च बलयो भित्ती समायामपि ।

अंगे च प्रतिभाति मार्दवमिदं स्निग्धप्रभावाक्चिरं

प्रेम्णा मन्मुखमीपदीक्षत इव स्मेरा च वक्तीव माम् ॥

—पष्ठ अंक

यह निस्सन्देह बहुत ही उत्तम कला का निदर्शन है। किन्तु 'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' के चित्रसूत्र के आचार्य को इतना ही काफी नहीं जान पड़ता। वे और भी सूक्ष्मता चाहते हैं, और भी कौशल होने पर दाद देना स्वीकारते हैं। जो चित्रकार सोये हुए आदमी में चेतना दिखा सके, या मरे हुए में चेतना का अभाव दिखा सके, निम्नोन्नत विभाग को यथावत् दिखा सके, तरंग की चंचलता, अग्निशिखा की कम्पगति, धूम का तरंगित होना और पताका का लहराना स्पष्ट दिखा सके, असल में उसे ही आचार्य चित्रविद् कहना चाहते हैं :

तरंगाग्निशिखाधूमवर्जयन्त्यम्बरादिकम् ।

वायुगत्या लिखेद्यस्तु चित्रैः स तु चित्रविद् ॥

मुप्तं च चेतनायुक्तं मृतं चैतन्यवर्जितम् ।

निम्नोन्नतविभागं च यः करोति स चित्रवित् ॥

ऐसा जान पड़ता है कि विद्ध चित्रों के चित्रण में उन दिनों पूरी सफलता मिली थी। राजा और रानियों की पुरुषप्रमाण प्रतिकृति उन दिनों नियमित रूप से राज-घराने में सुरक्षित रहती थी। 'हर्षचरित' से जान पड़ता है कि श्रद्धा के बाद पहला कार्य होता था मृत व्यक्ति का आलेख्य बनाना। यद्यपि अन्त.पुर और समृद्ध नागरकों के ग्रहिनिवास में ही कला का अधिक उल्लेख मिलता है, तथापि साधारण जनता में भी इस कला का प्रचार रहा होगा। संस्कृत नाटकों और नाटिकाओं में परिचारिकाओं को प्रायः चित्र बनाते अंकित किया गया है। प्राचीन ग्रन्थों से इस बात का सूचित भी मिल जाता है कि उन दिनों स्वयं लोग अपना चित्र भी बनाते थे। भारतवर्ष ने उस काल में इस विद्या में जो चरम उत्कर्ष प्राप्त किया था, उसका उच्चतम प्रमाण अजन्ता और वेलूर (एलोरा) आदि की गुफाएँ हैं।

कुमारी और वधू

अन्त.पुर की कुमारियाँ विवाहिता वधुओं की अपेक्षा अधिक कलाप्रवीण होती थीं। वे वीणा बजा लेती थीं, बंगी-बादन में निपुण होती थीं, गानविद्या में दक्षता प्राप्त करती थीं, द्यूतक्रीड़ा की अनुरागिनी होती थीं, अष्टापद या पासा की जानकारी होती थी, चित्रकर्म में मेहनत करती थीं, सुभाषितों का अर्थात् थच्छे श्लोकों का पाठ कर सकती थीं, और अन्य अनेकविध कलाओं में निपुण होती थीं। अन्त.पुर की वधुएँ पर्व में रहती थीं, उनके सिर पर अबगुण्ठन या धूँघट हुआ करता था और चार अवसरो के अतिरिक्त अन्य किसी समय उन्हें कोई देख नहीं सकता था। ये चार अवसर थे : यज्ञ, विवाह, विपत्ति और वन-गमन। इन चारों अवस्थाओं में वधू का देखना दोषावह नहीं माना जाता। 'प्रतिमा' नाटक में इसीलिए श्रीरामचन्द्र ने कहा है :

स्वैरं हि पश्यन्तु कलत्रमेतद्

वाण्याकुलाक्षैर्वन्दनैर्भवन्तः ।

निर्दोषदृश्या हि भवन्ति नार्यो

यज्ञे विवाहे व्यसने वने च ॥

—'प्रतिमा', 1-29

परन्तु कुमारियाँ अधिक स्वतन्त्र थीं। वे व्रत, उपवास तो करती थीं, परन्तु

उनके अतिरिक्त अनेक प्रकार की कलाओं में भी रुचि रखती थी। वे लिखती-पढ़ती थी, चित्र बनाती थी, गृह-द्वार को अभिराम-मण्डनिकाओं से मण्डित करती थी और यथावसर शास्त्रार्थ-विचार भी कर लेती थी। काव्यग्रन्थ लिखने का कार्य कुमारी कन्याएँ किया करती थी और कभी-कभी उनके प्रेमपत्र लिखने का सबूत मिल ही जाता है।

लैखन-सामग्री

पुस्तक और पत्र लिखने के लिए साधारणतः भूर्जपत्र का व्यवहार होता था। कालिदास ने हिमालय की महिमा-वर्णन के प्रसंग में बताया है कि विद्याधर-सुन्दरियाँ भूर्जपत्रों पर धातुरस से अपने प्रेमियों के पास पत्र लिखा करती थी, जिनके अक्षर हाथी के सूँड पर मिलनेवाले बिन्दुओं के समान सुन्दर होते थे।

न्यस्ताक्षराधातुरसेन यत्र
भूर्जत्वचः कुञ्जरबिन्दुशोभाः ।
अञ्जन्ति विद्याधरसुन्दरीणा—
मनोज्ज्वललिपियोपयोगम् ।

—कुमार., 1.7

यह भोजपत्र हिमालय प्रदेश में पैदा होनेवाले 'भूर्ज' नामक वृक्ष की छाल है। इनकी ऊँचाई कभी-कभी 60 फुट तक जाती है। हिमालय में साधारणतः 14000 फीट की ऊँचाई पर ये बहुतायत से पाये जाते हैं। इनकी छाल कागज की भाँति होती है। इस छाल को लेखक लोग अपनी इच्छानुसार लम्बाई-चौड़ाई का काटकर उस पर स्याही से लिखते थे। अब तो यह केवल मन्त्र-मन्त्र के काम ही आता है, पर किमी जमाने में कश्मीर तथा हिमालय प्रदेशों में भूर्जपत्र पर ही पोथियाँ लिखी जाती थी। अधिकतर भूर्जपत्र की पुस्तकें कश्मीर से ही मिलती हैं। भोजपत्र की सबसे पुरानी पुस्तक खरोष्ठी लिपि में लिखा हुआ प्राकृत (पाली-वाला नहीं) 'धम्मपद' नामक प्रसिद्ध ग्रन्थ है, जो सम्भवतः सन् ईसवी की तीसरी शताब्दी का है। सबसे पुरानी संस्कृत-पुस्तक जो भोजपत्र पर लिखी गयी है, वह 'संयुक्तामर सूत्र' है। खरोष्ठीवाली पुस्तक का काल निश्चिन्त नहीं हो सता। वह खोतान से प्राप्त हुई थी। कश्मीर और उत्तरी प्रदेशों के सिवा अन्यत्र भूर्जपत्र की पोथियों का बहुत अधिक प्रचार नहीं था। इनसे वीदानों में ताड़ के पत्ते प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होते थे। वे भूर्जपत्र की अपेक्षा टिकाऊ भी

होते हैं और सस्ते तो होते ही हैं। इसीलिए मैदानों में तालपत्र का ही अधिक प्रचार था।

तालपत्र को उबालकर शंख या किसी अन्य चिकने पदार्थ से रगड़कर उन्हें गेलहा जाता था। गेलहने के बाद लोहे की कलम से उन पर अक्षर कुरेद दिये जाते थे, फिर काली स्याही लेप दी जाती थी, जो गड्ढों में भर जाती थी, और चिकने अक्षरों पर से पोछ दी जाती थी। लोहे की कलम से कुरेदने की यह प्रथा दक्षिण में ही प्रचलित थी। उत्तर भारत और पूर्ब भारत में उन पर उसी प्रकार लिखा जाता था, जिस प्रकार कागज पर लिखा जाता है। इन पत्तों का आकार कभी-कभी दो फुट तक होता है। संस्कृत में 'लिख्' धातु का अर्थ कुरेदना ही है। 'लिपि' शब्द तो लिखावट के लिए प्रचलित हुआ है, इसका कारण स्याही का लेपना ही है। इन पत्रों में लिखने की जगह के बीचोंबीच एक छेद हुआ करता था। यदि पत्र बहुत लम्बे हुए तो दो छेद बनाये जाते थे और इन छेदों में धागा पिरो दिया जाता था। बाद में कागज पर लिखी पोथियों में भी छेद के लिए जगह छोड़ दी जाती थी, जो वस्तुतः छिद्रित नहीं हुआ करती थी। सूत्र से ग्रथित होने के कारण ही पोथियों के लिए 'ग्रन्थ' शब्द प्रचलित हुआ। भाषा में 'सूत्र मिलना' जो मुहावरा प्रचलित है, उसका मूल पोथियों के पन्नों को ठीक-ठीक सँभाल रखनेवाला यह धागा ही जान पड़ता है। हमने ऊपर तालपत्र की सबसे पुरानी पोथी की वर्ण की है। काशनगर से कुछ चौथी शताब्दी के लिखे हुए तालपत्र के ग्रन्थों के श्रुतिश्रुति अंश भी उपलब्ध हुए हैं। सबसे मजेदार बात यह है कि तालपत्र की लिखी हुई जो दो पूरी पुस्तकें हैं, वे जापान के होरिशूजि मठ में सुरक्षित हैं। इनके नाम हैं : 'प्रज्ञा-पारमिता-हृदय सूत्र' और 'उष्णीश-विजय-धारिणी'। इनकी लिखावट से अनुमान किया गया है कि ये पोथियाँ सन् ईसवी की छठी शताब्दी के आस-पास लिखी गयी होंगी।

प्रस्तर-लेख

प्रसंग है तो कह रक्षना उचित है कि भूर्जपत्र और तालपत्र की अपेक्षा भी अधिक स्थायी वस्तु पत्थर है। नाना प्रकार से पत्थरों पर लेख खोदकर द्रव देश में सुरक्षित रखे गये हैं। कभी-कभी बड़ी-बड़ी पोथियाँ भी चट्टानों पर और भित्तिपात्रों की शिलाओं पर खोदी गयी हैं। बहुत-सी महत्त्वपूर्ण पोथियों का उद्धार सिर्फ शिलालिपियों से ही हुआ है। अशोक के शिला-लेख तो विस्तृत ही हैं। बहुत

पुराने जमाने में भी पर्वत-शिलाओं पर उद्‌टंकित ग्रन्थों से क्रान्तिकारी परिणाम निकले हैं। कश्मीर का विशाल अद्वैत शैव मत जिस 'शिव-सूत्र' पर आधारित है, वह पर्वत की शिला पर ही उद्‌टंकित था। शिलागात्रों पर उत्कीर्ण लिपियों ने साहित्य के इतिहास की भ्रान्त धारणाओं को भी दूर किया है। महाक्षत्रप रुद्र-दामा के लेख से निस्सन्दिग्ध रूप से प्रमाणित हो गया कि 150 ई. के पूर्व संस्कृत में सुन्दर अलंकृत गद्यकाव्य लिखे जाते थे। यह सारा लेख ही गद्य-काव्य का एक उत्तम नमूना है। इसमें महाक्षत्रप ने अपने को 'स्फुट-लघु-मधुर-चित्र-कान्त-शब्द-समोदारालंकृत-गद्य-पद्य' का मर्मज्ञ बताया था। सम्राट् समुद्रमुक्त ने प्रयाग के स्तम्भ पर हरियेण कवि द्वारा रचित जो प्रशस्ति खुदवायी थी वह भी पद्य और गद्य-काव्य का उत्तम नमूना है। हरियेण ने इसे सम्भवतः 530 ई. में लिखा होगा। अब तो सैकड़ों ललित काव्य और कवियों का पता इन शिला-लिपियों से चला है। इन काव्यात्मक प्रशस्तियों के अनेक संग्रह भी प्रकाशित हुए हैं।

इस प्रसंग में राजा भोज के अपने प्रासाद भोजशाला से उद्धार की गयी एक नाटिका और एक प्राकृत काव्य की चर्चा मनोरंजक होगी। इस भोजशाला की 'सरस्वती-कण्ठाभरण' नामक पाठशाला आजकल धार की कमासमौला मस्जिद के नाम से वर्तमान है। सन् 1905 ई. में एजुकेशनल सुपरिण्टेण्डेंट मिस्टर लेले ने प्रो. हच को खबर दी कि धार की कमालमौला मस्जिद का मिहराब टूट गया है और उसमें से कई पत्थर खिसककर निकल आये हैं, जिन पर नागरी अक्षरों में कुछ लिखा हुआ है। इन पत्थरों को उलटकर इस प्रकार जड़ दिया गया था कि लिखा हुआ अंश पढ़ा न जा सके। जब पत्थर खिसककर टूट गिरे तो उनका पढ़ना सम्भव हुआ। परीक्षा से मासूम हुआ कि दो पत्थरों पर महाराज भोज के वंशज अर्जुनदेव वर्मा के गुरु गौड पण्डित मदन कवि की लिखी हुई कोई 'पारिजात-मंजरी' नामक नाटिका थी। नाटिका में चार अंक होते हैं। अनुमान किया गया है कि बाकी दो अंक भी निश्चय ही उसी इमारत में कहीं होंगे, यद्यपि मस्जिद के हित-चिन्तकों के आग्रह से उनका पता नहीं चल सका। फिर कुछ पत्थरों पर स्वयं महाराज भोज के लिखे हुए आर्या छन्द के दो काव्य खोदे गये थे, जिनकी भाषा कुछ अपभ्रंश से मिली हुई प्राकृत थी। इस शिलापट की प्रतिच्छवि 'एपिग्राफिका इण्डिका' की आठवीं जिल्द में छपी है। चौहान राजा विग्रहराज का 'हरिकेल नाटक' और सोमेश्वर कवि का 'ललित-विग्रहराज' नामक नाटक भी शिलापटों पर खुदे पाये गये हैं।

एक सुन्दर काव्य एक पत्थर पर खुदा ऐसा भी पाया गया है, जो किसी शौकीन जमींदार की मोरियों की शोभा बढ़ा रहा था। यद्यपि अभी भी भारतवर्ष के अनेक शिला-लेख पड़े नहीं जा सके हैं, तथापि नाना दृष्टियों से इन लेखों ने भारतीय संस्कृति और सभ्यता के अध्ययन में महत्त्वपूर्ण सहायता पहुँचायी है।

सुवर्ण और रजतपत्र

इस बात का प्रमाण प्राप्त है कि बहुत-सी पुस्तकें सोने और चांदी तथा अन्य धातु के पत्रों पर लिखाकर दान कर दी गयी थीं। मेरे मित्र प्रो. प्रहलाद प्रधान ने लिखा है कि कालक्रम से बौद्ध भिक्षुओं में यह विश्वास जम गया था कि पुरानी पोथियों को गड़ देने से बहुत पुण्य होता है। ऐसी बहुत-सी गाड़ी हुई पोथियों का उद्धार इन दिनों हो सका है। ह्वेन्त्सांग ने लिखा है कि महाराज कनिष्क ने त्रिपिटक का नूतन संस्करण कराकर ताम्रपत्रों पर उन्हें खुदवाकर किसी स्तूप में गड़वा दिया था। अभी तक पुरातत्त्व-वेत्ता लोग इन ताम्रपत्रों का उद्धार नहीं कर सके हैं। लंका में कंडि जिले में हंगुरनकेत विहार के चैत्य में हजारों रुपयों की बहुमूल्य पुस्तकें और अन्य वस्तुएँ गड़वा दी गयी थीं। रीप्य पत्र पर 'विनय पिटक' के दो प्रकरण, 'अभिघम्म' के सात प्रकरण और 'दीर्घनिकाय' तथा कुछ अन्य ग्रन्थों को खुदवाकर गड़वाने में एक लाख बानवे हजार रुपये लगे थे। सोने के पत्रों पर लिखे गये स्तोत्र आदि की चर्चा भी आती है। तक्षशिला के गंगू नामक स्तूप से खरोष्ठी लिपि में लिखा हुआ एक सोने का पत्र प्रसिद्ध खोजी विद्वान जनरल कनिष्क को मिला था। बर्मा के द्रोम नामक स्थान से पाली में खुदे हुए दो सोने के पत्र ऐसे मिले हैं, जिनकी लिपि सन् ईसवी की चौथी या पाँचवी शताब्दी की होगी। भट्टिप्रोलू के स्तूप से और तक्षशिला से भी चांदी के पत्र पाये गये हैं। सुना है, कुछ जैन-मन्दिरों में भी चांदी के पत्र पर खुदे हुए पवित्र लेख मिलते हैं; ताम्बे के पत्रों पर तो बहुत लेख मिले हैं, परन्तु उन पर खुदी कोई बड़ी पोथी नहीं मिली है।

वधू का शान्त-शोभन रूप

कुमारियों के पत्र-लेखन और पुस्तक-लेखन के प्रसंग में हम कुछ बहक गये थे। अब फिर मूल विषय पर लौटा जा सकता है। वधू के अनेक रूपों की चर्चा पहले ही आयी है (पृ. 426)। हम अन्यत्र यज्ञ और विवाह के अवसरों पर पौर वधुओं को देखने का अवसर पायेंगे। व्यसन अर्थात् विपत्ति के अवसर पर देखने का मौका भी हमें इस पुस्तक में नहीं मिलेगा, परन्तु प्राचीन भारत की अन्तःपुर-वधू को

यदि हम व्यसनावस्था में न देंगे तो उसका ठीक-ठीक परिचय न पा सकेंगे। वधू के व्यसन (विपत्ति) कई थे—रोग, शोक, सपत्नी-निर्यातन, पति का औदासीन्य, पति के अग्न्य प्रेमद्वित होने की आशंका और सबसे बढ़कर पुत्र का न होना। इन अवसरों पर वह कठिन व्रतों का अनुष्ठान करती थी, ब्राह्मणों और देवताओं की पूजा करती थी, उपवास करके स्नानादि में पवित्र हो गुग्गुन धूप से धूपित चण्डी-मण्डन में वृषामन बिछाकर वास करती थी, गोशालाओं में आकर सीमागव-धती धेनुओं—जिन्हें वृद्ध गोपिकाएँ सिन्दूर, चन्दन और माल्य से पूजन देती थी—की छाया में स्नान करती थी, रत्नपूर्ण तिलपात्र ब्राह्मणों को दान करती थी, ओम्ओं की शरण जाती थी और कृष्ण चतुर्दशी की रात को चतुष्पथ (चौराहे) पर दिवालियों को बलि देती थी, ब्राह्मी आदि मातृकाओं की पूजा करती थी, अश्वत्थादि वृक्षों की परिक्रमा करती थी, स्नान के पश्चात् चाँदी के पात्र में अलत-दधिभिन्निजल जल का उपहार गौवों को छिलाती थी, पुष्प-धूप आदि से दुर्गा देवी की पूजा करती थी, सत्यवादी क्षणिक साधुओं को अन्न का उपहार देकर भावी मंगल के विषय में प्रश्न करती थी, विप्रश्चिनका कही जानेवाली स्त्री-ज्योतिषियों से भाग्यगणना कराती थी, अङ्गों का फटकना तथा अन्याय्य शुभाशुभ शकुनो का फल देवता ने पूछती थी, तान्त्रिक साधकों के बताये गुप्त मन्त्रों का जप करती थी, ब्राह्मणों में वेदपाठ कराती थी, ब्रह्मचार्यों से स्वप्न का फल पुछवाती थी और चत्वर में शिवावलि (शुगालियों की उपहार) देती थी। इस प्रकार यद्यपि वह अव-रोध में रहती थी (कादम्बरी), तथापि पूजा-पाठ और अपने विश्वास के अनुसार अन्याय्य मागल्य अनुष्ठानों के समय वह बाहर निकल सकती थी।

उत्सव में वेशभूषा

पुरुष और स्त्री, दोनों के लिए यह आवश्यक था कि उत्सवों में पूर्ण अलङ्कृत होके जायें। केवल स्त्रियाँ ही प्राचीन भारत में अलङ्कार नद्दी धारण करती थीं, पुरुष भी नाना प्रकार के अलङ्कार धारण करता था। अयोध्या के नागरिकों की बात बताते समय आदिकवि ने लिखा है कि अयोध्या में कोई ऐसा पुरुष नहीं था जो कुण्डल न धारण किये हो, मुकुट न पहने हो, माया में विभूषित न हो, कानों भोग का अधिकारी न हो, साफ-शुधरा न रहना हो, अंगरंगों का नेत्र न बन्द हो, सुगन्धि न धारण करता हो, अंगद (बाहु का आनुरण) निष्क (उरोहृन्म) हाथ के आभरणों को न धारण किये हो (आन., 7-10-12)।

देश में सब समय भूषण धारण करती ही हैं। प्राचीन ग्रन्थों में पुरुषों के बाहुमूल कलाई और अंगुलियों के धार्य अलंकारों की खूब चर्चा है और कुण्डल-हार की भी चर्चा बराबर मिलती है। ये अलंकार सभी पुरुष धारण करते थे।

अलंकार तीन प्रकार के माने गये हैं : स्वाभाविक, अयत्नज और वाह्य। लीला, विकास, विच्छित्ति, विभ्रम, किलकिञ्चत, भोट्टाघित, कुट्टमित, बिब्वोक, ललित और विहृत, ये स्त्रियों के स्वाभाविक अलंकार हैं। अलंकार के ग्रन्थों में इनका विस्तृत विवरण मिलेगा। अयत्नज अलंकार पुरुषों के और स्त्रियों के अलग-अलग माने जाते थे। शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, धैर्य, प्रगल्भता और औदायं स्त्रियों के अयत्न-साधित अलंकार हैं और शोभा, विलास, माधुर्य, स्वैर्य, गाम्भीर्य, ललित, औदायं और तेज पुरुषों के। शास्त्रों में इनके लक्षण बताये गये हैं ('नाट्यशास्त्र', 24-24-39)। वस्तुतः इन स्वाभाविक अलंकारों से ही पुरुष या स्त्री का सौन्दर्य खिलता है। बाह्य अलंकार तो स्वाभाविक सौन्दर्य को ही पुष्ट करते हैं। कालिदास ने ठीक ही कहा था कि कमल का पुष्प शैवालजाल से अनु-विद्ध हो तो भी सुन्दर लगता है, चन्द्रमा का काला घट्टा मलिन होकर भी शोभा विस्तार करता है उसी प्रकार बल्कल धारण करने पर भी शकुन्तला का रूप अधिक मनोह्र हो गया है। मधुर आकृतियों के लिए कौन-सी वस्तु अलंकार नहीं हो जाती ?

सरसिजमनुविद्धं शैवलेनापि रम्यं
मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।
इयमधिकमनोज्ञा बल्कलेनापि तन्वी
किमिव हि मधुराणा मण्डनं न-कृतीनाम् ॥

परन्तु फिर भी यह आवश्यक माना जाता था कि नागरिक लोग देश-काल की परिपाटी समझें अलंकरणों का उचित सन्निवेश जानें और सामाजिक उत्सवों के अवसरों पर सुरुचि और सुसंस्कार का परिचय दें। उस युग के शास्त्रकारों ने इस बात पर जोर दिया है कि युवक-युवतियों को गुण, अलंकार, जीवित और परिकर का ज्ञान होना चाहिए; क्योंकि गुण शोभा का समुत्पादक है, अलंकार समुद्दीपक है, जीवित अनुप्राणक है, परिकर व्यञ्जक है। ये एक-दूसरे के उप-कारक हैं, और इसीलिए परस्पर के अनुप्राहक भी हैं। गुण और अलंकार से ही शरीर में उत्कर्ष आता है। शोभा-विधायक धर्मों को गुण कहते हैं। वे ये हैं :

रूपं वर्णः प्रभा रागः आभिजात्य विलासिता ।

लावण्यं लक्षणं छाया सौभाग्यं चेत्यमी गुणाः ॥

शरीर अवयवों की रेखा में स्पष्टता को रूप कहते हैं, गौरता-श्यामता आदि को वर्ण कहते हैं। सूर्य की भाँति चमक (काचकाच्य) वाली कान्ति को प्रभा कहते हैं, अधरों पर स्वाभाविक हँसी खेलते रहने के कारण सबकी दृष्टि आकर्षण करने-वाले धर्म को राग कहते हैं, फूल के समान मृदुता और पेशलता नामक वह गुण जो

लनालादि के रूप में एक विशेष प्रकार का स्पर्श या सहलाव होता है उसे आभि-
जात्य कहा गया है, अंगो और उपांगो से युवावस्था के कारण फूट पड़नेवाली
विभ्रम विलास नामक चेष्टाएँ, जिनमें कटाक्ष, अक्षेप आदि का समुचित मात्रा में
योग रहता है, विलासिता कहलाती है। चन्द्रमा की भाँति आह्लादकारक सौन्दर्य
का उत्कर्ष-भूत स्निग्ध-मधुर वह धर्म जो अवयवों के उचित सन्निवेश से व्यजित
होता रहता है लावण्य कहा जाता है। वह सूक्ष्म भंगिमा जो अग्राम्यता के कारण
वक्रिमत्वख्यापिनी अर्थात् बाह्य शिष्टाचार और परिपाटी को प्रकट करनेवाली
होती है, जिससे ताम्बूलसेवन, वस्त्र, परिधान, नृत्य-सुभाषित आदि के व्यवहार में
वक्ता का उत्कर्ष प्रकट होता है, छाया कहलाती है; सुभग उस व्यक्ति को कहते
हैं जिसके भीतर प्रकृत्या वह रंजक गुण होता है जिससे सहृदय लोग उसी प्रकार
स्वयमेव आकृष्ट होते हैं जिस प्रकार पुष्प के परिमल से भ्रमर। उसी सुभग व्यक्ति
के आन्तरिक वशीकरण धर्म-विशेष को सौभाग्य कहते हैं। सहृदय के अन्दर ये दस
गुण विघाता की ओर से मिले होते हैं। प्रत्येक व्यक्ति इच्छा करने से ही इन्हें नहीं
पा सकता। वे जन्मांतर के पुण्यार्जन से प्राप्त होते हैं।

अलंकार

सहृदय के अलंकार सात ही हैं :

रत्नं हेमांशुकै मात्यं मण्डनं द्रव्ययोजने ।

प्रकीर्णं चेत्यलंकारा स्वप्नैवेते मया मताः ।

वज्र-मुक्ता-पद्मराग-मरकत-इन्द्रनील-वैदूर्य-गुप्तराग-कर्कोतम-पुलक-सधिराक्ष
भीष्म-स्फटिक-प्रवाल, ये तेरह रत्न होते हैं। बराहमिहिराचार्य की 'बृहत्संहिता'
(अध्याय 80) में इनके लक्षण दिये हुए हैं। भीष्म के स्थान में उसमें विषमक
पाठ है। 'शब्दार्थ-चिन्तामणि' के अनुसार यह रत्न हिमालय के उत्तर प्रान्त में पाया
जानेवाला कोई सफेद पत्थर है। बाकी के बारे में बृहत्संहिता में देखना चाहिए।
हेम सोने को कहते हैं। यह नौ प्रकार का बनाया गया है : जम्बूनद, श्रातकीम्भ,
हाटक, वेणव, शृंगी, शुक्तिज, जातरूप, रसविद्ध और आकार (खनि)-उद्गत।
इन तेरह प्रकार के रत्नों और नौ प्रकार के सोने से नाना प्रकार के अलंकार बनते
हैं। ये चार श्रेणियों के होते हैं : (1) आवेध्य, (2) निबन्धनीय, (3) प्रक्षेप्य,
और (4) आरोप्य। ताड़ी, कुण्डल, कान के बाने आदि अलंकार अंग में छेद
करके पहने जाते हैं, इसलिए आवेध्य कहलाते हैं। अंगद (बाहुमूल में पहना जाने-

वात्ता अलंकार—विजायठ जातीय) श्रोणीसूत्र (करघनी आदि), चूड़ामणि, शिखा-दृढिका आदि अलंकार बांधकर पहने जाते हैं, इसलिए इन्हें निबन्धनीय कहा जाता है। ऊर्मिका, कटक (पहुँची में पहना जानेवाला अलंकार), मंजीर आदि अंग में प्रक्षेपपूर्वक पहने जाते हैं, इसलिए प्रक्षेप्य कहलाते हैं। भूलती हुई माला, हार, नक्षत्र-मालिका आदि-आदि अलंकार आरोपित किये जाने के कारण आरोप्य कहलाते हैं।

अलंकार के एक और वर्गीकरण की चर्चा मल्लिनाथ ने 'मेघदूत' (2-11) की टीका में की है। 'रसाकर' नामक ग्रन्थ से एक श्लोक उद्धृत करके बताया है कि भूषण चार प्रकार के ही होते हैं : (1) कचधार्य अर्थात् केश में धारण करने योग्य, (2) देहधार्य अर्थात् देह में धारण करने योग्य, (3) परिधेय या पहनने के वस्त्रादि, (4) विज्ञेयन अर्थात् चन्दन-अंगुर आदि से बने हुए अंगराग। ये सब स्त्रियों के अलंकार हैं। देश-विशेष में ये भिन्न-भिन्न हैं :

कचधार्य देहधार्य परिधेयं विज्ञेयनम् ।

चतुर्धा भूषणं प्राहुः स्त्रीणामत्यर्थदंशिकम् ॥

वस्त्र चार प्रकार के होते हैं, कुछ छाल से, कुछ फल से, कुछ कीड़ों से और कुछ रीओ से बनते हैं। क्रमशः क्षीम, कार्पास (रई के), कीर्पेय (रेशमी), राइकव (ऊनी) कहते हैं। इन्हें भी निबन्धनीय, प्रक्षेप्य और आरोप्य के वैविध्यवश तीन प्रकार से पहना जाता है। पगड़ी, साड़ी आदि निबन्धनीय हैं, चोली आदि प्रक्षेप्य हैं; उत्तरीय (चादर) आदि आरोप्य है। वर्ण और सजावट के भेद से ये नाना भाँति के होते हैं। सोने और रत्न से बने हुए अलंकारों की भाँति माल्य के भी आवेध्य-निबन्धनीय-प्रक्षेप्य-आरोप्य, ये चार भेद होते हैं। प्रत्येक में ग्रथित और अग्रथित दो प्रकार के माल्य हो सकते हैं। इस प्रकार कुल मिलाकर माल्य के आठ भेद होते हैं—वेष्टित अर्थात् जो समूचे अंगों को घेर ले (उद्धतित)। एक पार्श्व में वितारित माल्य को वित्तत कहते हैं, अनेक पुष्पो के समूह से रचित माल्य को संधाद्य कहते हैं, बीच-बीच में विषम गाँठवाले को ग्रन्थिमत् कहा जाता है, स्पष्ट झूलते रहनेवाले को अवलम्बित, केवल पुष्पवाले को मुक्तक, अनेक पुष्पमयी सता की मंजरी और पुष्पो के गुच्छे को स्तवक कहते हैं। कस्तूरी-कंकुम-चन्दन-कर्पूर-अंगुर-कुल्ल-दन्तमम-पटवास-सहकार-तैल-ताम्बूल-अलक्तक-अञ्जन-गोरोचना प्रभृति मण्डन द्रव्यवाले अलंकार होने हैं। भूषण, केशरचना, जूड़ा घाँघना आदि योजनामय अलंकार हैं। प्रकीर्ण अलंकार दो प्रकार के होते हैं, जन्य और निवेद्य। धमजल, मदिरा का मद आदि जन्य हैं और दूर्वा, अशोकपल्लव, यवाकुर, रजन, त्रपु, फल, नालदन, दन्तपत्रिका, मृणालवलय, करवीड़नादिक को निवेद्य कहते हैं, इन सबके समवाय को वेश कहते हैं। यह वेश देशकाल की प्रकृति और अवस्था के मामजस्य की दृष्टि में रखकर शोभनीय होता है। इनके सजावट से उचित मात्रा में मन्निवेश में रमणीयता की वृद्धि होती है।

यौवन नामक वस्तु ही शोभा का अनुप्राणक है। उसी को जीवित कहते हैं। हम अवस्था में अंगों में विपुलता और सौष्ठव आते हैं, उनका पारस्परिक विभेद

स्पष्ट हो जाता है। वह पहले वष सन्धि के रूप में आरम्भ होता है और प्रौढ़ के रूप में मध्यावस्था को प्राप्त होता है। प्रथम अवस्था में घम्मिल्ल (जूड़ा) रचना, केश-विन्द्यास, वस्त्र-निबन्धन, दन्तपरिक्रम, परिष्कारण, दर्पणक्षण, पुष्पचयन, माल्य-धारण, जलकीड़ा, धूत, अकारण लज्जा, अनुभाव, शृंगार आदि चेष्टाएँ वर्तमान होती हैं। दूसरी अवस्था में शृंगारानुभाव का तारतम्य ही थोड़ा है। शोभा का निकट से उपकारक होने के कारण परिकर उसका व्यञ्जक है।

ऊपर जिन बाह्य अलंकारों की चर्चा की है, उनका नाना भाव से साहित्य में वर्णन आता है। प्राचीन मूर्तियों, चित्रों और काव्यों में इनका बहुविध प्रयोग पाया जाता है। शास्त्रों में उनके नाम भी पाये जाते हैं। (दे 'नाट्यशास्त्र', विस्तार से 23 अध्याय)।

वज्र या होरा

अलंकरण के लिए अकेला रत्न असहाय है। उसे सोने का सहारा चाहिए। इसी-लिए गहनों की चर्चा करते समय सहृदयों ने दोनों को साथ-साथ रखना पसन्द किया है।

ऊपर राजानक रुक्मक के बताये तेरह रत्न गिनाये गये हैं। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी इनका विस्तृत विवरण है। वज्र हीरे को कहते हैं। इनके छः भेद बताये गये हैं जो सत्तत्त्वदेशों में उत्पन्न होने के कारण भिन्न-भिन्न नामों से पुकारे जाते थे। कौटिल्य के अनुसार समाराष्ट्रक विदर्भ से, मध्यमराष्ट्रक कोसल से, कश्मीरराष्ट्रक कश्मीर से, श्रीकटनक इसी नाम के पर्वत से, मणिकान्तं मणि-मान पर्वत से, इन्द्रवानक कर्लिय देश से प्राप्त होता था। कालिदास ने इनके भेदों की कोई चर्चा नहीं की है। वज्र के एक गुण की उन्होंने चर्चा की है, मणि को छेदने का सामर्थ्य, 'मणी वज्रसमुत्कीर्ण'। कौटिल्य ने अच्छे हीरे के गुणों में स्थूलता, गुरुता, प्रहार सहने की क्षमता, समान कोणवाला होना, भाजन अर्थात् वर्तन पर लकीर खींच सकने की योग्यता, कुञ्जि होना अर्थात् लकड़ों की तरह धूमकर छेद कर सकनेवाला और आजिष्णु या चमकदार होना। मणि को समुत्कीर्ण करना वज्र या हीरे का गुण है। 'रघुवंश' (6-19) में वज्र (हीरे) की जगमगाती किरणोंवाले किरौट की चर्चा है। कौटिल्य द्वारा बताया गया आजिष्णु गुण यही चमकता रूप है।

मोती या मुक्ता

मुक्ता कालिदास का अधिक प्रिय रत्न है। वस्तुतः सुन्दरियों के उभरे हुए वक्षस्थलों पर कम्पमान मुक्ता-दाम कवि को सौन्दर्य के मोहक लोक के निर्माण करने में अधिक सहायक हुए हैं। कालिदास ने पाण्ड्यदेश की प्रसिद्ध नदी ताम्रपर्णी और समुद्र से प्राप्त मोतियों की चर्चा की है। मोतियों के अन्य उदयस्थान भी थे। कौटिल्य ने इस प्रकार के मोतियों की चर्चा की है, जो वस्तुतः उदयस्थान के कारण अलग-अलग नामों से पुकारे जाते थे।

(1) कुछ ताम्रपर्णी नदी से निकलते थे, (2) कुछ मलय कोटि के निकट सरोवरों से, (3) कुछ पटना के पास से बहनेवाली पाशिका नदी से, (4) कुछ सिन्धु की उला नदी से, (5) कुछ केरल की चूर्ण नदी से, (6) कुछ महेन्द्र पर्व के निकट समुद्र से, (7) कुछ ईरान की कर्दमा नदी से, (8) कुछ बर्बर (वेवेलोनिया या बाबुल) की स्रोतसी नदी से, (9) कुछ बाबुल की श्रीघण्ट नामक झील से, और (10) कुछ हिमालय पर्वत से। कालिदास को इनमें किसी प्रकार के विशेष मोती पर झुकाव नहीं जान पड़ता। उन्हें कौटिल्य द्वारा बताये शुक्ति शंख और प्रकीर्णक (गजमुक्ता आदि) की जानकारी अवश्य थी। वे प्रशस्त मोतियों को ही उल्लेख के योग्य मानते थे। कौटिल्य के अनुसार स्पूल वृत्त निस्तल भ्राजिष्णु, श्वेत, सिन्धु और देश-विद्ध (ठीक स्थान पर छेद किये हुए) मोती प्रशस्त होते हैं।

मोतियों की लड़ी को पुराने जमाने में यष्टि कहते थे। सहो तो यह है कि लड़ी या लर, यष्टि शब्द का ही रूपान्तर है। यष्टि-लट्ठि-लड़ी-लर। कौटिल्य ने मोतियों की संख्या के अनुसार अनेक मौक्तिक-आभरणों की चर्चा की है। इन्द्रच्छद में 1008, विजयच्छद में 504, देवच्छद में 100, अर्द्धहार में 64, रश्मिकलाप में 54, गुच्छक में 32, नक्षत्रमाल में 27, अर्द्धगुच्छक में 24, माणवक में 20, अर्द्ध-माणवक में 10 मोती होते थे। कालिदास भारी गहनों को पसन्द नहीं करते थे। जो केवल समृद्धि के विज्ञापन मात्र हो, उन पर उनकी सुहृदिपूर्ण दृष्टि टिकती नहीं थी। वे सूत्र में पिरोये हुए (कौटिल्य के अनुसार मुद्र) हारों की चर्चा करते हैं; या फिर मणि-मुक्ता की हार-यष्टि या चित्रहारों की शोभा पर प्रशन्न होते हैं; या सोने के सूत्र में पिरोयी हुई मणि-मुक्ता की माला रत्नावली पर मुग्ध होते हैं। कालिदास को पतली और हिलती रहनेवाली लड़ी (यष्टि) अधिक पसन्द है; इतनी चंचल कि वक्षस्थल के चन्दन को पोंछ डालती हो—'विलोलयष्टिप्रविलुप्त-चन्दनम्' (कुमार, 5-8)। अनुमान किया जा सकता है कि 'कलाप', 'नक्षत्र-मालिका' और 'गुच्छको' में उनकी रुचि रही होगी।

कालिदास ने मणियों में साल-साल पधराग, जिसे कौटिल्य पारसामुद्रिक (समुद्रपार से प्राप्त) तणाडकुर के समान वैदूर्य, नीलवर्ण इन्द्रनील, हरितवर्ण के

है ही। परन्तु जब कालिदास जैसे कवि सुवर्ण के अनेक नामों का प्रयोग करते हैं, तो प्रायः सामान्य सोने के अर्थ में करते हैं। परन्तु गहना बनाने के लिए चमक लाने और स्थिरता के लिए अनेक क्रियाओं का प्रयोग किया जाता था। चांदी भी मिलायी जाती थी और ताँबा भी। कौटिल्य ने सोना चुरानेवालों की अनेक कृतताओं के प्रसंग में एक 'हेमापसारण' विधि की भी चर्चा की है (2. 14-14)। उससे पता चलता है कि सोने में कुछ ताँबा मिलाने से जो चमकदार सोना बनता था, उसे 'हेमन्' कहा जाता था। कालिदास जब 'हेमन्' शब्द का प्रयोग करते हैं, तो इस खादवाले सोने की ही शायद चर्चा करते हैं। उन्होंने 'रघुवंश' में कहा है कि आग में तपाने के बाद ही पता चलता है कि हेम में कितनी विषुद्धि है और कितनी श्यामिका (खाद) है। कालिदास 'स्वर्ण' या 'जातरूप' की अपेक्षा 'हेम' के अलंकारों की अधिक चर्चा करते हैं। 'काञ्चन' भी अनिश्चित मात्रा में खाद मिलाये हुए सोने को कहा जाता होगा; दीप्ति के कारण ही इसे काञ्चन कहते थे। इसकी व्युत्पत्ति 'काचि दीप्तौ' धातु से बतायी जाती है।

अक्षशालाओं में सोने के तीन प्रकार के कर्मों का उल्लेख मिलता है : क्षेपण अर्थात् मणियों या काँच आदि के जड़ने का काम, गुण-कर्म अर्थात् स्वर्ण की कड़ियों को जोड़कर या पीटकर सूत्र बनाना, और क्षुद्रक अर्थात् घन (ठोस) या छिद्र-युक्त (सुपिर) गुरियों का गड़ना (कौटिल्य, 2-14)। गुण-कर्म से ही सोने का गुण या सूत्र बनता है, जिसका कालिदास ने बहुशः वर्णन किया है। गुण शब्द का अर्थ योजन या जोड़ना है। एक में एक कड़ियों को जोड़कर जो लर बनती होगी, वही प्रारम्भ से गुण कहलाती होगी। बाद में सूत्र के अर्थ में सामान्य रूप से 'गुण' शब्द रुढ़ हो गया।

रत्न और हेम के योग से बने हुए चार श्रेणी के अलंकार

क्षेपण, गुण और क्षुद्रक विधियों के द्वारा हेम और रत्न के सैकड़ों आभूषण बने सगे। इन गहनों की चार भोटी जातियाँ हैं। राजानक रय्यक के अनुसार (1) आवेध्य, (2) निबन्धनीय, (3) प्रलेप्य, और (4) आरोप्य। ताटक, कुण्डल आदि अलंकार शरीर के अंगों को वेधकर या छेदकर पहने जाते हैं, इसीलिए ये आवेध्य कहे जाते हैं। कालिदास ने कर्णभूषण, कुण्डल, कर्णपूर, मणिकुण्डल आदि आवेध्य

अलंकारों का वर्णन किया है। जब कानों में प्राकृतिक प्रसाधन का प्रसंग आता है तो कालिदास उसका उल्लेख प्रायः निबन्धीय के रूप में करते हैं। शकुन्तला के चित्र में कुछ कमी महसूस करने के बाद दुष्यन्त ने आगण्डविन्मिवत केसरवाले शिरीष पुष्प को 'कर्णापितवन्धन' बताया था, अर्थात् उसे कान में बाँधा हुआ कहा था, छेदकर पहना हुआ नहीं। 'ऋतुसंहार' में जहाँ कानों में पहने हुए पुष्पो की चर्चा आयी है, वहाँ 'दत्तम्' (दिया हुआ) कहा है (कर्णेपु दत्तं नव कर्णिकारम्)। जिससे अनुमान किया जा सकता है कि ये सूते में गुँथकर ऊपर में डाल लिये जाते थे। तपोनिरता पार्वती के कपोल-स्थल को, जिस पर कान पर लटकनेवाले उत्पल-पत्र चिरकाल से नहीं दिखायी दे रहे थे और धान की पकी बातों के समान पिगल-वर्ण की जटाएँ झूल रही थी, देखकर ब्रह्मचारीवेशधारी शिव को बड़ा कष्ट हुआ था। हाय, वह हृदयहीन प्रेमी कौन होगा जो मोहन रूप की इस दुर्गति को बर्दाश्त करके स्थिर बैठा हुआ है :

अहो स्थिरः कोऽपि तवेप्सितो युवा चिराय कर्णोत्पलशून्यतां गते ।

उपेक्षते यः श्लथलंविनीर्जटाः कपोलदेशे कलमाप्रपिगला ॥

(कुमार., 5-47)

अंगद (बाहुमूल में पहना जानेवाला अलंकार), श्रोणी-सूत्र (करधनी), मणिमेखला, चूड़ामणि, शिखा-दृष्टिका आदि अलंकार बाँधकर पहने जाते हैं, इसलिए निबन्धीय कहलाते हैं। कालिदास ने अंगद की चर्चा प्रायः वलय के साथ की है—'प्रयान्ति चाङ्गं वलयाङ्गदानि' (ऋतु., 4-3), 'भुजेपु चैव वलयाङ्गदानि' (ऋ., 6-7),। इससे जान पड़ता है कि अंगद बाहुमूल में उसी प्रकार पहना जाता था जिस प्रकार कलाई में कंकण-वलय। यदि यह अनुमान ठीक हो तो अंगद निबन्धीय न होकर प्रक्षेप्य अलंकार माना जायेगा। अंगद कुछ इस प्रकार के पेंच से कसा जाता था कि वह भुजमूल को कसके जकड़ लेता था। यह पुरुष और स्त्री दोनों का परिघेय था। कलिंगनाथ को 'अंगदाश्लिष्टभुज' कहा गया है। एक विलासी राजा का हार कन्धे से जो सरका तो कसे हुए अंगद के किनारे अटक गया—'रत्नानुविद्धाङ्गदकोटिलम्बनम्' (रघु., 6-14)। इसमें मणि जड़ी होती थी। साधारणतः केयूर और अंगद एक ही गहने माने जाते हैं। 'अमरकोप' में ऐसा ही बताया गया है। पर कालिदास ने केयूर को स्पष्ट रूप से निबन्धीय अलंकार माना है—'केयूरवन्धोच्छ्वसितर्नुनोद' (रघु. 6-68)। 'अंगद' शब्द में ही अंग से अवपीठन या कसकर पकड़ने की ध्वनि है।

श्रोणी-सूत्र, श्रोणी-दाम या जघन-काञ्ची अर्थात् कटि में पहने जाने-वाली और पीछे की ओर झूलती हुई करधनी कालिदास का बहुत ही प्रिय अलंकार है। 'ऋतुसंहार' में इसे 'हेममेखला' (1-6), 'मेखला' (1-4), 'कांची' (2-20), 'रसना' (3-20), 'कनक-कांची' (3-26), 'कांची-गुण' (4-4), 'जघन-कांची' (6-7), 'हेम-रसना' (6-24) आदि कहकर बार-बार स्मरण किया गया है। इसमें मणि भी जड़ी जाती थी, जिसके कारण 'मणि मेखला' (6-24)

और 'कांचन-रत्न-चित्रा' (4-4) भी कहा गया है। उस काल के शिल्प में इस अलंकार का भूरिशः प्रयोग मिलता है।

'विक्रमोर्वशीय' में चूड़ामणि अर्थात् चूड़ा में धारण किये जानेवाले मणिमय अलंकार की चर्चा है। 'मेघदूत' में सिर में पहने जानेवाले रत्न-जाल (पूर्वमेघ, 66) और मुक्ता जाल (पूर्वमेघ, 9) का उल्लेख है जो निबन्धनीय अलंकार है। 'रघुवंश' में तिलक की मजरी पर भौरों के बैठने और ओस की बूंद के पड़ने से जो शोभा उत्पन्न होती है, उसे सुन्दरियों के केश-पाश में बँधे हुए मौक्तिकजाल से तुलनीय बताया गया है (9-44)। पर कालिदास केश-रचना में पुष्पपल्लवों को अधिक महत्त्व देते हैं। नील अलंको में शोभमान अशोकपुष्प (ऋतु 6), धम्मिल्ल या जूड़े को घेरकर शोभित होनेवाली मालती-माला, चम्पक-कुसुम, कदम्बपुष्प आदि को वे अधिक रुचि से चित्रित करते हैं।

उर्मिला, कटक, मंजीर (नूपुर) आदि अलंकार अंग में प्रक्षिप्त होते हैं, इसलिए प्रक्षेप्य कहलाते हैं। इनमें मंजीर या नूपुर कालिदास का प्रिय गहना है। कालिदास ने प्रायः पैर में रुन-भुन करनेवाले नूपुरों का 'हंस-रतानुकारी' अर्थात् हंस की ध्वनि का अनुकरण करनेवाला कहा है। इसकी मधुर ध्वनि के कारण इसे कलनूपुर (रघु., 16-12 ; ऋतु., 3-20) आदि कहा गया है। हाय या पैर के कटक (कड़े) कालिदास को कम आकृष्ट कर सके हैं, पर वलय (कंकण) उन्हें अधिक प्रिय है। पुरुषों के कनक-वलय की चर्चा उन्होंने की है। अंगुलीय, अंगुलीयक (अँगूठी) की भी बहुत चर्चा है। अँगूठी में पहननेवाले के नामाक्षर भी अंकित रहते थे। दुष्यन्त की अँगूठी में उसका नाम खुदा हुआ था।

झूलती हुई हेम-माला, हेम-हार, रत्न-हार, नक्षत्र-मालिका आदि अलंकार आरोपित किये जाने के कारण 'आरोप्य' कहलाते हैं। हार कालिदास का सर्व-प्रिय अलंकार है। भारी हारों को वे बहुत पसन्द नहीं करते। हल्के, कान्तिमान और स्निग्ध हार उन्हें प्रिय हैं। हेम और मुक्ता हार के सर्वोत्तम उपादान हैं। स्त्री-सौन्दर्य को सर्वाधिक आकर्षक बनानेवाले अंग का अलंकार होने के कारण यह कालिदास को इतना प्रिय है कि हार की चर्चा आते ही वे उभरे हुए वक्ष-स्थलों की चर्चा करते हैं। हार-मण्डि और श्रोणी-भूत नव-यौवन के सर्वाधिक आकर्षक धर्म 'यपुर्विभिन्न' के असंस्कारकारक, उद्दीपक और मोहक बनाने के कारण कालिदास को बहुत प्रिय हैं।

‘अंशुक’ शब्द का प्रयोग वस्त्र के सामान्य अर्थ में होता है। कभी-कभी कालिदास अचल के अर्थ में भी इसका प्रयोग करते हैं। राजानक रूपक वस्त्रों के चार भेद बताते हैं: (1) कुछ छाल से बनते हैं, (2) कुछ कपास की रई से, (3) कुछ कीड़ों से, (4) कुछ जीव-जन्तु के रोओ या ऊन से। इन्हें क्रमशः क्षीम, कार्पास, कौशेय, और राकव कहते हैं। ‘क्षीम’ क्षुमा या तीसी के छाल से बनता था और चन्द्रमा के समान पाण्डुरवर्ण का होता था। अन्य वृक्षों की छाल से भी सुन्दर महीन वस्त्र बनते थे। नागवृक्ष (नागफनी), वकुच (वडहर), वकुल (मौलसिरी) और बट (बरगद) की बनी हुई क्रमशः पीले, गँहुए, सफेद और नवनीत (मकवन) के रंग की पत्रोर्णाओं की चर्चा कौटिल्य ने की है। पत्रोर्णा (पत्ते का ऊन) निश्चय ही बहुमूल्य वस्त्र था। मासविका पटरानी होने योग्य थी, पर उससे दासी का काम लिया जाता था। राजा ने दुःख के साथ कहा था कि यह ऐसा ही है जैसे कोई पत्रोर्णा से देह पोछने के गमछे का काम ले। कौशेय रेशम बनानेवाले कीड़ों के कोप (कोए) से बनता है। कालिदास को कौशेय वस्त्र भी प्रिय है। हेमन्त-काल में रंगीन कौशेय वस्त्र स्त्रियों की साड़ी के काम आते थे (‘मरागकौशेयविभूषितो यः’)। रांकव या ऊन के वस्त्र कालिदास की दृष्टि आकृष्ट कर सके हैं। कार्पास या रई के कपड़े तो प्रसिद्ध ही हैं। कौटिल्य के समय में बंग-देश में चांगक ‘दुकूल श्वेत स्निग्ध होते थे, पाण्डू (उत्तरी बगाल) के द्याम और मणिपूष्ठ के समान चिक्ने होते थे, मौवर्ण-कुड्यक नाम के दुकूल लाल बनते थे। ये सभी ऊन के या रेशम के हुआ करते थे। काशिक या बनारसी रेशमी दुकूल भी बहुत प्रसिद्ध थे। काशिक और पाण्डुक क्षीम वस्त्र भी बहुत सुन्दर माने जाते थे। कालिदास चीन के बने रेशमी वस्त्र (चीनानुक) की भी चर्चा करते हैं।

इन सभी वस्त्रों से परिधेय वस्त्र तीन प्रकार के बनते हैं। हेमालकारों में कुछ अलंकार जैसे आवेध्य या अग छेदकर पहनने योग्य होते हैं, बैसे वस्त्रों में नहीं होते। बाकी तीन प्रकार अर्थात् निबन्धनीय, प्रक्षेप्य और आरोप्य जाति के पहनावे वस्त्रों के भी होते हैं।

पगड़ी, साड़ी आदि निबन्धनीय हैं। ये बाँधकर पहने जाते हैं। कालिदास में पुरुषों के वेश में वेष्टन या उष्णीष (पगड़ी) और दुकूल-युग्म (दो दुकूलों) का उल्लेख मिलता है। दत्तीप जब बन की जा रहे थे तो उन्होंने गिर पर वेष्टन या पगड़ी बाँध ली थी। और उनके पुत्र रघु जब अपने पुत्र को राज्य देकर जाने लगे तो वेष्टन-शोभी सिर में पुत्र (अज) ने झुनकर प्रणाम किया था। दो दुकूल पुरुष के पहनावे में होते थे। इनमें से एक तो उत्तरीय या चादर था जो कभी-कभी रत्न-ग्रथित भी होता था (रघु., 16।43)। दूसरा अधोवस्त्र या पोत-वस्त्र

(घोती) । परन्तु कालिदास ने स्पष्ट रूप से इसका कोई नाम नहीं लिया है । उस काम के चित्रों में राजा के अंग पर केवल ये ही दो वस्त्र दिखायी देते हैं । स्त्रियों के पहनावे में दुकूल की बहुत भांतियाँ कालिदास ने बतायी हैं । कालिदास को भीने-महीन दुकूल अधिक रुचिकर लगते हैं । उभरे पीन वक्षःस्थल; सलीके के साथ, सुकुमार भाव से ओढ़े हुए तन्वन्शुक अर्थात् महीन वस्त्र का आनन (ऋतु., 117); श्रोणीविम्ब पर अलस-विलसित दुकूलप्रान्त उनकी दृष्टि अधिक आकर्षित कर सके हैं । ये सित या श्वेत भी हो सकते हैं, कुंकुम के समान पीली गोराई लिये भी हो सकते हैं । 'तन्वन्शुकैः कुंकुमरागगौरैः' (6-5), 'कुमुम्भी रंग के भी हो सकते हैं, लाल के रंग के रेंगे हुए लाल-लाल और चित्र-विचित्र भी हो सकते हैं । पर कालिदास उनका बहुत भारी-भरकम होना पसन्द नहीं करते । जाड़े के दिनों में 'गुरुणिवासांसि' आवश्यक थे, पर कालिदास प्रायः उनकी चर्चा तभी करते हैं जब वे शरीर पर से उतारकर फेंक दिये जाते हैं (ऋतु., 617) । हेमन्त-वर्णन के प्रसंग में एक बार उन्होंने लिङ्की दरवाजा बन्द करके मोटे-मोटे कपड़े पहनने-वालों की चर्चा कर अवश्य दी है, पर ये पुरुष हैं । उनके शरीर पर मोटा कपड़ा कालिदास वर्दाश्त कर सकते हैं । सुकुमार शरीर पर तो वे कालिदास के वर्दाश्त के बाहर हैं । यहाँ भी उन्होंने स्त्रियों को मोटे लबादे में नहीं देखा ।

अधोशुक या परिधान, साडी का पूर्वरूप है । यह निबन्धीय वस्त्र नीचे की ओर पहना जाता था । उत्तरीय या ऊपर के दुकूल की अपेक्षा यह कदाचित् छोटा होता था । इसलिए इसे उपसंव्यान (अमर., 6-117) और उत्तरीय दुकूल को संव्यान कहते थे । 'संव्यान' अर्थात् आवरण और उपसंव्यान अर्थात् छोटा आवरण । उत्तरीयदुकूल को 'बृहतिका' (बड़ा आवरण) कहना भी इसी तथ्य की ओर इंगित करता है (अमर., 6-117) । इस अधोवस्त्र या परिधान को सूत्र से बाँधते थे । शिवजी जब वर-वेश में नगर में पहुँचे तो स्त्रियों ने देखने की उत्सुकता बढ गयी थी । उतावली में एक के परिधान का सूत्र टूट गया, पर वह नीची बाँधे बिना ही दौड़ पड़ी ('प्रस्थानभिन्ना न बन्ध नीचीम्') । ठीक यही बात इसी प्रकार के प्रसंग में 'रघुवंश' में भी आयी है (रघु., 719) । नीचीबन्ध की चर्चा कालिदास आदि कवियों ने कई स्थलों पर की है । इससे स्पष्ट है कि अधोशुक या परिधान बाँधकर पहना जाता था ।

एक और वस्त्र बाँधकर पहना जाता था । कालिदास ने इसे कुर्पासक (चोली) कहा है (ऋतु., 4113) । 'हारावली कोप' में कुर्पासक को अर्द्धचोली कहा है; पर 'अमरकोप' में यह चोली का ही पर्याय बन गया है । वधू के लिए अवगुण्ठन या धूम्रपट का होना आवश्यक है । ऐसे समय में एक प्रकार का प्रावरण (वडी चादर) का व्यवहार होता था जिससे सारा शरीर ढक जाय । 'शकुन्तला' में इसी प्रकार की ढकी वधू शकुन्तला का वर्णन है (5113) । राजानक रय्यक चोली को प्रक्षेप्य कहते हैं ।

जिस प्रकार हेमरत्नालंकारों के चार भेद हैं, उसी प्रकार माल्यों के भी चार ही भेद हैं। पर माल्य ग्रथित और अग्रथित भेद से दो प्रकार होते हैं; इसलिए ये वस्तुतः आठ प्रकार के हो जाते हैं। राजानक रम्यक ने पुष्पप्रसाधन के विविध रूपों के नाम इस प्रकार गिनाये हैं : (1) वेष्टित, जो अंगविशेष को घेर ले; (2) वित्त, जो एक पार्श्व में ही विस्तारित हो; (3) संधाट्य, जो अनेक पुष्पों के समूह से खचित हो; (4) ग्रथमित, जो बीच-बीच में विषम गाँठवाला हो; (5) अवलम्बित, जो विशेष भाव से स्पष्ट रूप में उन्मिष्य अर्थात् एक साथ जुड़ा होकर झूल रहा हो; (6) मुक्तक, जो केवल एक पुष्प से बना हो; (7) मंजरी अर्थात् अनेक छोटे पुष्पों की लता; (8) स्तवक (पुष्पगुच्छ)। कालिदास पुष्प-माल्य के आभरणों का जमके वर्णन करते हैं। पार्वती पर्याप्त पुष्पस्तवक के भार से झुकी हुई संचारिणी लता के समान शिव के पास गयी थी। कवि ने वसन्त-पुष्पों के आभरण—जिसमें पद्मराग को निर्मद करनेवाला लाल-लाल अशोक-पुष्प, हेम की द्युति को आहरण करनेवाला पीला-पीला कर्णिकार और मोतियों की शोभा को उत्पन्न करनेवाला सिन्दुवार पुष्प भी था—की पृष्ठभूमि के लिए उदन्त सूर्य की आभावाले लाल-लाल अंशुक का सन्निवेश किया है :

अशोकनिर्भस्मितपद्मरागमाकुप्टहेमद्युतिकर्णिकारम् ।

मुक्ताकलापीकृतसिन्दुवारं वसन्त-पुष्पाभरणं वहन्तीम् ॥

आवर्जिता किञ्चिदिव स्तनाभ्यां वासो वसाना तरुणार्करागम् ।

पर्याप्तपुष्पस्तवकावनम्रा संचारिणी पल्लविनी लतेव ॥

(कुमार., 3-53, 54)

उन्होंने सुन्दरियों के सिर पर पहनी जानेवाली कदम्ब, नवकंसर और वेतकी की (ऋतु., 219), तथा मालती पुष्प सहित मौलसिरी या मिले हुए अन्य नवीन पुष्पों के साथ जूही की कलियों की माला का मनोहर अलंकरण पसन्द किया था (ऋतु., 2125) और केवल वेला के प्रफुल्लित पुष्पों के गजरे को देगकर आह्लाद अनुभव किया था (ऋतु., 616)। यद्यपि मृणालमूत्रों की माला कासिदाम को बहुत प्रिय है; शकुन्तला का चित्र राजा दुष्यन्त को तब तक अपूर्ण लगा था जब तक उन्होंने उसके कानों में गण्डस्थल तक झूलने योग्य केसरवाले शिरीष को नहीं पहनाया और वक्षःस्थल के ऊपर झूलनेवाले मृणालमूत्रों का हार नहीं रच दिया :

कृतं न कर्णापितमण्डनं मये शिरीषमागण्डविलम्बिकेनम् ।

न वा शरच्चन्द्रमरीचिकोमलं मृणालमूत्रं रचितं स्तनान्तरे ॥

तथापि राजानक रम्यक इस मृणालमूत्र की गणना माल्य में नहीं करते। मान्य में फूल अवश्य चाहिए !

मण्डन-द्रव्य

कस्तूरी, कुकुम, चन्दन, कर्पूर, अगुरु, कुलक, दन्तसम, सहकार, तैल, ताम्बूल, अलकतक, अंजन, गोरोचना, कुशीर, हरिताल प्रभृति उपकरण मण्डन हैं। ये कालिदास को प्रिय हैं। इनमें कुछ की प्रकृति शीत है, कुछ की उष्ण, कुछ की सम। कुछ गर्मियों में काम आते हैं, कुछ सर्दियों में और कुछ सब ऋतुओं में।

स्नान करने के बाद ही मण्डन द्रव्यों का उपयोग होता है। स्नान के पूर्व अभ्यंग अर्थात् औषधि मिला तैल या थाँवलों का कल्क आदि से शरीर में मालिश की जाती थी। कालिदास ने अभ्यंग क्रिया का उल्लेख 'शाकुन्तल' में किया है। पावती के विवाह में पहले लोध्र-कल्क से उत्सादन या उद्धर्तन (उबटन) किया गया था। पुराने ग्रन्थों में तैलाभ्यंग और उत्सादन के लिए अनेक स्वास्थ्यकर औषधियों की चर्चा आती है। चरक, सुश्रुत, वृहत्संहिता आदि ग्रन्थों में स्वास्थ्य और सौन्दर्य बढ़ानेवाली औषधियों का भूरिशः उल्लेख है, किन्तु कालिदास ने केवल इंगितमात्र कर दिया है। स्नान के जल को प्रस्तुत करने की विधिर्था भी शास्त्र में दी हुई है। कालिदास को उसकी जानकारी अवश्य थी, पर बहुत विस्तार से उन्होंने उसका कोई उल्लेख नहीं किया है। नदी या सरोवर में स्नान उन्हें अधिक प्रिय जान पड़ता है। 'कृताभियेक' पावती की कठिन तपस्या का हृदयग्राही चित्रण करते समय ब्रह्मचारीवेश में शिव आकर जो आवश्यक बातों की जानकारी प्राप्त करना चाहते हैं, उनमें एक यह भी है कि तुम्हारे स्नान के लिए पर्याप्त जल मिल जाता है कि नहीं—'जलान्यपि स्नान-विधिक्षमाणि ते।' विवाह के अवसर पर सोने के घड़े से मंगल-स्नान की चर्चा है। परन्तु 'ऋतुसंहार' में विलासियों के स्नान-कपाय-शिरोरुहों की चर्चा से अनुमान किया जा सकता है कि स्नान के जल में किसी प्रकार के सुगन्धित कपाय का प्रयोग होता था। एक और स्थान पर पाटलामोद-रम्य-मुख-सलिल-निषेक कहकर उन्होंने सुगन्धित जल से स्नान का उल्लेख किया है। जान पड़ता है कि माघ की भाँति 'स्वच्छाश्मःस्वपनविधौतमंग-यटिः' होना, और श्रीहर्षदेव की भाँति 'प्रत्यग्रमञ्जनविशेष-विविक्तकान्ति' का भाव ही कालिदास को भी रुचिकर था। स्नान के उपरान्त अंगराग (अरगजा), जिसमें कस्तूरी, चन्दन, आदि सुगन्धियों का समावेश है, कालिदास को अधिक आकर्षक जान पड़ते हैं। मतलब मे मतलब है ! कालिदास ग्रीष्मऋतु में चन्दन की खूब चर्चा करते हैं। घिसे हुए 'चन्दनपंक' की शीतलता भारतवर्ष में दीर्घकाल से समादृत है, उसे पयोधर-देश पर चर्चित करने की चर्चा भी बराबर मिलती है। कालिदास इसका कई प्रकार से उल्लेख करते हैं। 'पयोधराश्चन्दनपक्वचर्चिता' में ग्रीष्मऋतु का विलास है। चन्दन के पानी से भिगोये हुए ताल-व्यजन के वायु से भी ग्रीष्म-ताप निवारण की विधि है। किन्तु विरह की उष्णता के शामक रूप में भी उन्होंने इसका स्मरण किया है। वर्षाऋतु में कालागुरु अधिक मात्रा में मिला-

कर चन्दन के साथ लेप करने की बात कही गयी है।

जैसे-जैसे सर्दी बढ़ती जाती है और गर्मी कम होती जाती है, वैसे-वैसे काला-गुठ और कस्तूरी का प्रयोग भी बढ़ता जाता है। हेमन्त में शरीर कालीयक से अधिक चर्चित किया जाता था (ऋतु., 4।5)। कालागुरु धूप-धूम का मान बढ़ जाता था। कालीयक के अनुलेपन की धूम मच जाती थी। इस ऋतु में पयोधर कुकुम-राग-पिंजर होने लगते हैं, अगुरु-सुरभि-धूम से केश-भाष आमोदित करने की प्रश्रिया बढ़ जाती है। और फिर जब वसन्तकाल में सर्दी और गर्मी का धूप-छाँही मौसम आ जाता है तो प्रियंगु-कालीयक-कुकुम के पत्र-लेखों के साथ मृग-नाभि या कस्तूरी मिले हुए चन्दन और फिर केवल सित चन्दन से आर्द्र हार वक्ष-देश को मण्डित करने लगते हैं। इस प्रकार स्नानोपरान्त विविध सौगन्धिक मण्डनो का विधान कालिदास ने किया है। अंगराग और अनुलेपन का शब्दशः उल्लेख कई बार आया है। भारतवर्ष का सहृदय न जाने कब से गन्ध-माल्य का महत्त्व स्वीकार करता आया है। चरक ने कहा है (सु. अ., 5-96) कि गन्ध-माल्य का सेवन बल-वर्द्धक है, आयु बढ़ानेवाला है, पुष्टि-बल-प्रद है, चित्तप्रसन्न रखने-वाला है, दारिद्र्य को नष्ट करनेवाला है और काम्य तो है ही :

वृष्यं सीभाग्यमायुष्यं काम्य पुष्टिबलप्रदम् ।

सीमनस्यमलक्ष्मीघ्नं गन्धमाल्यनिषेवणम् ॥

गृहस्थ को और चाहिए क्या !

योजनामय अलंकार

भ्रूघटना, केशरचना, जूड़ा बाँधना, सीमन्त-रचना इत्यादि योजनामय अलंकार हैं। कालिदास के युग में पुरुषों के भी लम्बे-लम्बे केश रखे जाते थे। दिलीप जब बन गये थे तो उनके केश लताओं की छोटी-छोटी टहनियों से गुंथ गये थे। लोग—विशेषकर बच्चों के—बड़े-बड़े केशों का ऐसा संस्कार करते थे, जो कोए की पाँख की तरह मुड़े दिखते थे। उसे काक-पक्ष कहते थे। पुरुषों में श्मश्रु (दाढ़ी) रखने की प्रथा केवल तपस्वियों में थी, जो बिना संस्कार के कभी-कभी भाङ्ग की तरह वड़ी और अस्त-व्यस्त हो जाती थी। परन्तु कालिदास ने अधिक रुचि के साथ सीमन्तिनियों के केशों की चर्चा की है। ये लम्बे केश धूप-धूम से सुगन्धित किये जाते थे। उज्जयिनी की सुन्दरियों के केशों को सुगन्धित करने में इतना धुआँ होता था कि बिरही यक्ष ने मेष को इस धुएँ से मोटे हो जाने का प्रलोभन दिया

था। कपड़े भी सुगन्धि के लिए कालागुरु के धुएँ से धूपित किये जाते थे। केशों का घन विकुञ्चित होना सौभाग्य का लक्षण माना जाता था। प्राचीन ग्रन्थों में केशों को कुञ्चित करने की विधियाँ भी बतायी गयी हैं। कालिदास नितान्त घुंघराली लटों में मालतीमाला की शोभा से नितान्त उल्लसित होते हैं। शिशिर और हेमन्त में स्त्रियाँ कालागुरु के घूम से विशेष रूप से केशों को धूपित करती थी (ऋतु., 4।5)। शीतकाल में फूल की माला केश-पाश से हट जाती थी, और उन्हें सुगन्धित और कुञ्चित करने की प्रक्रिया चल पड़ती थी (ऋतु., 2।15)। सुगन्धित केशों को सलीके से दो हिस्सों में विभक्त करके सीमन्त-रचना की जाती थी। कालिदास तो सुन्दरियों को 'सीमन्तिनी' कहना अधिक पसन्द करते हैं। सीमन्त में कुसुम-स्वच्छ सिन्दूर धारण करना तो सौभाग्य का लक्षण ही था, किन्तु सीमन्त पर कदम्ब-पुष्प को धारण करना सुरुचि का चिह्न समझा जाता था। सजाने के लिए अन्य पुष्प और आभरण भी काम में लाये जाते थे।

सुसंस्कृत केशों को अनेक प्रकार से बाँधकर धम्मिल्ल या जूड़ा बाँधा जाता था। कालिदास ने इसकी बहुत अधिक चर्चा नहीं की है। उन्हें लहराते हुए केश या गुँथी हुई चोटी अधिक आकर्षक लगे हैं। अलक-राजि को गुँथकर पीठ पर लहराना 'प्रसिद्धी' कहलाता है। पार्वती 'मंगल-स्नान-विशुद्धगात्री' हुई तो स्त्रियों ने पहले-पहल धूप-धूम में उनके केशों को सुखाया, फिर लहराते हुए केशों की फुगती में पुष्पों का ग्रथन किया, फिर पीले-पीले महुए की माला उसमें बाँध दी। इस प्रकार प्रसिद्ध अलकों की शोभा न तो भोरा-उलझे पत्र-पुष्प में मिलती है, न समेधलेखा चन्द्र-कला में (कु., 7।16)। विरहावस्था में संस्कारों की उपेक्षा से केश एकवर्णी हो जाते थे। यक्ष-प्रिया के इन उपेक्षित केशों को कालिदास ने बड़ी ही करुण भाषा में चित्रित किया है।

'भ्रूषटना' की प्रथा केवल नगर की विलासिनियों में प्रचलित थी। जानपद वधुएँ 'भ्रूविलासानभिज्ञ' हुआ करती थी। कालिदास सुभ्रूओं से बहुत अधिक परिचित जान पड़ते हैं। भ्रूभग का उन्होंने जमके वर्णन किया है, सुन्दर बने हुए भ्रूवों के क्षेप में ही अपाग-वीक्षण की कुटिलता आती है (भ्रूक्षेपजिह्वाभि च वीक्षितानि 6-13)। मेघदूत में कहा है कि गंगाजी पार्वती की भ्रूवटि-रचना थी, फेन स्नीहास से, उपेक्षा करती थी।

प्रकीर्ण अलंकार दो प्रकार के होते हैं : (1) जन्य, (2) निवेश्य । श्रम-जल, मदिरा-मद आदि जन्य है । दोनों का कालिदास ने जमकर प्रयोग किया है । ग्रीष्म-काल में भी 'प्रियामुखोच्छ्वासविकम्पितं मधु' को नहीं भूलते । वर्षा में भी 'ससीधु' वदनों का स्मरण करते हैं । सदियों में भी उसके आनन्द से अभिभूत होते हैं, और वसन्त का तो कहना ही क्या ? इसमें मदिरालस नेत्र (ऋ., 6-12), मदिरालस वाक्य (ऋ., 6-13), मधूसुरभिमुख (ऋ., 36), निशिसीधुपानं (ऋ., 6-35) इनके सधे हुए प्रयोग हैं । जिन चरित्रों को उन्होंने आदर्श रूप में चित्रित किया है, वहाँ इसे घुसने की आज्ञा नहीं है । वहाँ यौवन ही मद का साधन होता है, मदिरा नहीं — 'अनास-वाक्यं करणं मदस्य' । और कम-से-कम एक जगह उन्हें स्पष्ट रूप से पण्यस्त्रियो और उद्दामयौवन नागरों का सेव्य कहकर इसके प्रति अनास्था भी प्रकट की है ।

निवेश्य अलंकार तो दूर्वा, अशोक, पल्लव, यवाकुर, तमाल-दल, मृणाल-वलय, करक्रीडनक आदि हैं । कालिदास के ग्रन्थों में इनका बहुत हृदयग्राही वर्णन है । सच पूछा जाय तो कालिदास को ये प्राकृतिक सुकुमार प्रसाधन जितने रुचिकर हैं उतने हेमालंकार, रत्नाभरण भी नहीं । अलंकार में कल्पवृक्ष जित समस्त अवलावमण्डनों को अकेले ही उत्पन्न करता रहता है उनमें निम्नांकित वस्तुएँ हैं : अनेक रंगों के वस्त्र (चित्र वस्त्र), मधु या मदिरा, पुष्प, किसलय, अनेक प्रकार के आभूषण, लाक्षारस या महावर । अलंकार की विलासिनियाँ हाथ में नीला कमल, वेश में नये कुन्द के फूल, चूड़ा-पाश में ताजे कुरबक के पुष्प, कपोलदेश पर लोध्र फूलों का पराग (पाउडर के स्थान पर), कानों में शिरीष-पुष्प और सीमन्त में कदम्बपुष्पों को धारण करती थी । सब प्रकार से सुन्दरियों का प्रेम जब अपनी चरम-सीमा पर होता था, उस अभिसार-रात्रि में भी अलंकारों में मन्दार-पुष्पों को पहनना नहीं भूलती थी, कान में कनक-कमलों का पत्रच्छेद अवश्य धारण करती थी । विदिशा की फूल चुननेवाली पुष्पलावियाँ भी कान में कमल का कर्णफूल धारण करती थी । भवानी कानों में कुवलयदल धारण करने की ही अभ्यस्ता है, पर पुत्रप्रेम से वे कभी-कभी मयूर-पुच्छ भी धारण करती हैं । शकुन्तला के कानों में आगण्ड-विलम्बि शिरीष-पुष्प लटक रहा था, और सदा यक्ष-स्वयल पर मृणालवलय झूलता रहता था । पार्वती के जूड़े में जो मधूक की माला पहनायी गयी थी उसमें दूर्वा भी थी — 'दूर्वालतापाण्डुमधूकदामा' (कु., 7-14), उनके कपोल लोध्ररापाय या लोध्र के पराग से रूख बने हुए थे, जिसे पर कानों में पहना हुआ यवप्ररोह (यवाङ्कुर) शोभित हो रह था । स्वयं रति देवी के कानों में भी नील कमल के गहने शोभा देते थे । ककुभ द्रुम की मंजरियाँ वर्षाराल में कर्णावतंस का काम करती थी । या फिर कदम्ब का पुष्प कर्णफूल के लिए उपयुक्त माना जाता था । केत-पाश में पुष्पों के अवतंस 'आभूषण' मनीहरता ।

चार-चाँद लगाया करते थे । शरत् काल में नितान्त घननील विकुचिताग्र केनों में नव-मालती की माला धारण की जाती थी और कानों में नीलोत्पल ! वसन्तकाल में मनोहर कुसुम वक्षःस्थल में हार की जगह विराजमान होते थे । कानों में नवीन कर्णिकार का पुष्प और चंचल नील अलको में अशोकपुष्प लटका करते थे । अशोक के नवीन पुष्प ही उन्हें प्रेमोद्दीपक नहीं जान पड़ते थे, प्रिया के कानों में अर्पित होने पर उसके किसलय भी मादक सिद्ध होते थे :

कुसुममेव न केवलमार्तवं नवमशोकतरोः स्मरदीपनम् ।

किसलयप्रसवोऽपि विलासिनां मदयिता दयिताश्रवणापितम् ॥

(रघु., 9-28)

और प्रभात-कालीन घूप के रंग को मात करनेवाली महीन साड़ी के साथ यवाङ्कुर कानों में आभूषण का आसन ग्रहण करता था, और फिर कजरारे कोकिल भी कूक उठते थे । फिर तो संसार का निशेष रस एकमात्र सुन्दरियों पर ही केन्द्रित हो उठता था :

अरुणरागनिषेधिभिरंशुकैः श्रवणलब्धपदैश्च यवाङ्कुरैः ।

परभृताविरुतैश्च विलासिनः स्मरबलैरबलैकरसाः कृता ॥

(रघु., 9-43)

सही तो कालिदास के मत से, यह है कि दहकते हुए अंगार के समान वासन्ती पुष्पों को कनकाभरण का प्रतिनिधि ही समझना चाहिए । अगर युवतियाँ कनकाभरण को छोड़कर इन पुष्पों का प्रसाधन रूप में उपयोग करती हैं तो यह उचित ही है । कालिदास ने इन प्रसाधनों को पवित्र और मंगलकारक माना है । 'विक्रमोर्वशीय' (3-12) में व्रत करनेवाली रानी के केशों में पवित्र दूर्वाङ्कुर शोभित हो रहा था । सफेद साड़ी और मंगलमात्र भूषण की पृष्ठभूमि में दूर्वाङ्कुर की महनीयता कालिदास ही बता सकते थे !

सिताशुका मंगलमात्रभूषणा पवित्रदूर्वाङ्कुरलक्षितालका ।

कहाँ तक कहा जाय, कालिदास प्राकृतिक प्रसाधनों के बहुत बड़े धनी है । शकुन्तला प्रिय-मण्डना थीं, परन्तु आश्रमबृक्षों के प्रति स्नेहाधिष्य के कारण उनके पल्लवों को तोड़ने में संकोच अनुभव करती थीं । मण्डन द्रव्यों से अनेक प्रकार के पत्रलेख बनाने की बात कालिदास में मिलती है । कोश में कई प्रकार के पत्रलेखों की चर्चा है : पत्रलेख, पत्रागुली, तमालपत्र, तिलक, चित्रक, वैशिंपिका । अन्यत्र मकरिका और नवमंजरी आदि की चर्चा मिलती है । जान पड़ता है, शुरु-शुरु में पत्रों को काटकर अनेक प्रकार की चित्र-विचित्र आकृति बनती थी, जिससे बाद में उन्हें मण्डन द्रव्यों में गिना जाने लगा । कुरवक के पीले-पीले पुष्पों पर काली भ्रमर-राजि को देखकर कालिदास को पत्र-विशेषको का स्मरण हो आता है । जब पार्यंतीजी के मोरे शरीर पर ध्रुव अगुरु का विलेपन करके मोरोचना से पत्रलेख लिखा गया, तो शोभा, गंगा के सँकल-भुलिन पर चक्रवाकों के घँटने से बनी कान्ति को भी मात दे गयी ।

इन रूप और अलंकारों के समवाय का नाम वेश है। स्त्रियों के समूच वेश की मफलता इस बात में है कि प्रिय उन्हें देखे और देखकर प्रसन्न हो जाय। इसीलिए कालिदास ने कहा, 'स्त्रीणां प्रियालोकफलो हि वेशः।'।

कालिदास ने इन सुगन्धित द्रव्यों के उद्गम और आयात का स्थान भी कभी-कभी दृशारे से बता दिया है। कस्तूरी या मृगनाभ हिमालय से, कुंकुम-केसर याह्निक (बनख) से, कालागुरु प्राग्ज्योतिष (असम) से, लोध्र हिमालय से, चन्दन मलयगिरि से, ताम्बूल-दल कलिंग से, सालद्रुम और देवदारुम हिमालय से, एला कावेरीतट से, पुन्नाग केरल में प्राप्त होता था।

कालिदास ने ताम्बूल, विनेपन और माला धारण करने की बात लिखी अवश्य है; पर ताम्बूल पर उनका अधिक ध्यान नहीं है। लाक्षारस या अलक्तक को वे अधिक उत्तम अलकरण के रूप में चित्रित करते हैं। मच पूछिए तो कालिदास ने लाक्षारस को प्रमुख प्रसाधनद्रव्य के रूप में इतनी प्रकार से और इतनी बार चित्रित किया है कि सन्देह होता है कि कहीं अधर की रगई के लिए भी वे इसी का उपयोग तो नहीं बताते। वस्त्रों को तो वे लाक्षा-रस-रजित कह ही चुके हैं (ऋतु., 6)। वास्त्यायन के 'कामसूत्र' में अधरों को रंगने के लिए अलक्तक और मोम (सिक्क) का जो प्रयोग है, वह शायद उन्हें भी रुचता था। अस्तु, गन्ध-युक्ति की विद्या इस देश में बहुत पुरानी है। कालिदास के पूर्व से ही इसका प्रयोग चला आता है। उत्सादन, अनुलेपन, अमराग, केश और वस्त्रों का सुगन्धीकरण और ताम्बूल में अनेक प्रकार की सुगन्धित वस्तुओं के योग से निःश्वास की सुगन्धित बनाना कलाओं में गिना जाता था। 'ललित-विस्तर' में जिन कलाओं की चर्चा है, उनमें भी इनकी गणना है। भगवान् बुद्ध के युग में यह बात इतनी प्रचलित थी कि भिक्षु और भिक्षुणियों तक में इनका बहुत प्रवेश था।

स्त्री ही ससार का श्रेष्ठ रत्न है

भूषणों का विधान नाना भाव से शास्त्रों में दिया हुआ है। 'अभिलाषितार्थं प्राप्त्यभिप्रायः' में माल्यभोग और भूषाभोग नामक अध्यायों में (प्र.3, अ.7-8) भीति-भीति के माल्यों और भूषणों का विधान किया गया है, परन्तु वराहमिहिर ने शार्दूल रूप से

बयाया है कि वस्तुतः स्त्रियाँ भी भूषणों को भूषित करती हैं, भूषण उन्हें भूषित नहीं कर सकते -

रत्नानि विभूषयन्ति योषा भूष्यन्ते वनिता न रत्नकान्त्या ।

चेतो वनिता हरन्त्यरत्ना नो रत्नानि विनांगनांगसंगात् । ।

(वृ. सं., 74।2)

बराहमिहिर ने दृढ़ता के साथ कहा है कि 'ब्रह्मा ने स्त्री के सिवा ऐसा दूसरा बहु-मूल्य रत्न संसार में नहीं बनाया है जो थुत, दृष्ट, स्पृष्ट और स्मृत होते ही आह्लाद उत्पन्न कर सके। स्त्री के कारण ही घर में अर्थ है, धर्म है, पुत्रसुख है। इसलिए उन लोगों को सदैव स्त्री का सम्मान करना चाहिए जिनके लिए मान ही धन है। जो लोग वैराग्य का भान करके स्त्री की निन्दा किया करते हैं, इन गृहलक्ष्मियों के गुणों को भूल जाया करते हैं, मेरे मन का वितर्क यह है कि वे लोग दुर्जन हैं और उनकी बातें मुझे सद्भाव-प्रसूत नहीं जान पड़ती। सब बताइए, स्त्रियों में ऐसे कौन दोष हैं जो पुरुषों में नहीं हैं? पुरुषों की यह डिठाई है कि उन्होंने उनकी निन्दा की है। मनु ने भी कहा है कि वे पुरुषों की अपेक्षा अधिक गुणवती हैं।... स्त्री के रूप में हो या माता के रूप में, स्त्रियाँ ही पुरुषों के सुख का कारण हैं। वे लोग कृतघ्न हैं जो उनकी निन्दा करते हैं। दाम्पत्यगत व्रत के अतिक्रमण करने में पुरुषों को भी दोष होता है और स्त्री को भी, परन्तु स्त्रियाँ उस व्रत का जिस संयम और निष्ठा के साथ पालन करती हैं, पुरुष वैसा नहीं करते! आश्चर्य है इन असाधु पुरुषों का आचरण, जो सत्यव्रता स्त्रियों की निन्दा करते हुए 'उलटे चोर कोतवाले ढाँटे' की लोकोक्ति को चरितार्थ करते हैं।"

अहो धाढ्यमसाधूनां निन्दतामनघाः स्त्रियः ।

मुंचतामिव चौराणां तिष्ठ चौरैति जल्पताम् ॥

(वृ. सं., 74।15)

बराहमिहिर की इस महत्त्वपूर्ण घोषणा से प्राचीन भारत के सद्गृहस्थों का मनोभाव प्रकट होता है। इस देश में स्त्रियों का सम्मान बराबर बहुत उत्तम कोटि का रहा है; क्योंकि जैसा कि शक्ति-संगम तन्त्र के 'ताराखण्ड' में शिवजी ने कहा है कि नारी ही त्रैलोक्य की माता है, वही त्रैलोक्य का प्रत्यक्ष विग्रह है। नारी ही त्रिभुवन का आधार है और वही शक्ति की देह है:

नारी त्रैलोक्यजननी नारी त्रैलोक्यरूपिणी ।

नारी त्रिभुवनाधारा नारी देहस्वरूपिणी ।

(13-44)

शिवजी ने आगे चलकर बताया है कि नारी के समान न सुख है, न गति है, न भाग्य है, न राज्य है, न तीर्थ है, न योग है, न जप है, न मन्त्र और न धन है। वही हम ममारे की सर्वाधिक पूजनीय देवता है; क्योंकि वह पार्वती का रूप है। उससे ममान न कभी कुछ था, न ही है और न होगा :

न च नारीसमं सौख्यं न च नारीसमा गतिः ।
 न नारीसदृशं भाग्यं न भूतं न भविष्यति ॥
 न नारीमदृशं राज्यं न नारी सदृशं तपः ।
 न नारीसदृशं तीर्थं न भूतं न भविष्यति ॥
 न नारीसदृशो योगो न नारीसदृशो जपः ॥
 न नारीसदृशो योधो न भूत न भविष्यति ॥
 न नारीसदृशो मन्त्रः न नारीसदृश तपः ।
 न नारीसदृशं वित्तं न भूतो न भविष्यति ॥

(13-46-48)

इसीलिए भारतवर्ष की सुकुमार साधना का सर्वोत्तम, अन्तःपुर को केन्द्र करके प्रकाशित हुआ था। वही से भारतवर्ष का समस्त माधुर्य और समस्त मृदुत्व उद्भासित हुआ है।

उत्सव और प्रेक्षागृह

प्राचीन भारतीय नागरिक नाच, गान और उत्सवों का आनन्द जमकर लिया करते थे। यह तो नहीं कहा जा सकता कि उन दिनों पेशेवर नर्तकों का अभिनयगृह किसी निश्चित स्थान पर होता था या नहीं, क्योंकि प्राचीन ग्रन्थों में इसका कोई उल्लेख नहीं मिलता। पर इतना निश्चित है कि राज्य की ओर से पहाड़ों की गुफाओं में दुमंजिले प्रेक्षागृह बनाये जाते थे और निश्चित तिथियों या अवसरों पर उनमें नाच, गान और नाटकाभिनय भी होते थे। छोटानागपुर के रामगढ की पहाड़ी पर एक ऐसे ही प्रेक्षागृह का भग्नावशेष आविष्कृत हुआ है। फिर खास-खास मन्दिरों में भी धार्मिक उत्सवों के अवसर पर नाच-गान की व्यवस्था रहा करती थी। शादी-व्याह, पुत्र-जन्म या अन्य आनन्दव्यंजक अवसरों पर नागरिक लोग रंगशाला और नाचघर बनवा लेते थे। 'नाट्यशास्त्र' में स्थायी रंगशालाओं की भी चर्चा है। राजभवन के भीतर तो निश्चित रूप से रंगशालाएँ हुआ करती थी। प्रायः ही संस्कृत नाटिकाओं में अन्तःपुर के भीतर अन्तःपुरिकाओं के विनोद के लिए नृत्य-गान-अभिनय आदि का उल्लेख पाया जाता है। 'नाट्यशास्त्र' में ऐसे प्रेक्षागृहों का माप भी दिया हुआ है। साधारणतः ये तीन प्रकार के होते थे। जो बहुत बड़े होते थे, वे देवों के प्रेक्षागृह कहलाते थे और 108 हाथ लम्बे होते थे। दूसरे 64 हाथ लम्बे वर्गाकार होते थे और तीसरे त्रिभुजाकार होते थे, जिनकी

बयाया है कि वस्तुतः स्त्रियाँ भी भूषणों को भूषित करती हैं, भूषण उन्हें भूषित नहीं कर सकते :

रत्नानि विभूषयन्ति योषा भूष्यन्ते वनिता न रत्नकान्त्या ।

चेतो वनिता हरन्त्यरत्ना नो रत्नानि विनांगनांगसंगात् । ।

(वृ. सं., 74 । 2)

बराहमिहिर ने दृढता के साथ कहा है कि 'ब्रह्मा ने स्त्री के सिवा ऐसा दूसरा बहु-मूल्य रत्न ससार में नहीं बनाया है जो श्रुत, दृष्ट, स्पृष्ट और स्मृत होते ही आह्लाद उत्पन्न कर सके। स्त्री के कारण ही घर में अयं है, धर्म है, पुत्रसुख है। इसलिए उन लोगों को सदैव स्त्री का सम्मान करना चाहिए जिनके लिए मान ही धन है। जो लोग वैराग्य का भान करके स्त्री की निन्दा कियाक रते हैं, इन गृहलक्ष्मियों के गुणों को भूल जाया करते हैं, मेरे मन का वितर्क यह है कि वे लोग दुर्जन हैं और उनकी बातें मुझे सद्भाव-प्रसूत नहीं जान पड़तीं। सच बताइए, स्त्रियों में ऐसे कौन दोष हैं जो पुरुषों में नहीं हैं? पुरुषों की यह ढिठाई है कि उन्होंने उनकी निन्दा की है। मनु ने भी कहा है कि वे पुरुषों की अपेक्षा अधिक गुणवती हैं। '...स्त्री के रूप में हो या माता के रूप में, स्त्रियाँ ही पुरुषों के सुख का कारण हैं। वे लोग कृतघ्न हैं जो उनकी निन्दा करते हैं। दाम्पत्यगत व्रत के अतिक्रमण करने में पुरुषों को भी दोष होता है और स्त्री को भी, परन्तु स्त्रियाँ उस व्रत का जिस संयम और निष्ठा के साथ पालन करती हैं, पुरुष वैसा नहीं करते! आश्चर्य है इन असाधु पुरुषों का आचरण, जो सत्यव्रता स्त्रियों की निन्दा करते हुए 'उलटे चोर कोतवाले ढाँटे' की लोकोक्ति को चरितार्थ करते हैं।"

अहो घाट्यर्मसाधूनां निन्दतामनघाः स्त्रियः ।

मुचतामित्र चौराणां तिष्ठ चौरैति जल्पताम् ॥

(वृ. सं., 74 । 15)

बराहमिहिर की इस महत्वपूर्ण धोषणा से प्राचीन भारत के सद्गृहस्थों का मनोभाव प्रकट होता है। इस देश में स्त्रियों का सम्मान बराबर बहुत उत्तम कोटि का रहा है; क्योंकि जैसा कि शक्ति-संगम तन्त्र के 'ताराखण्ड' में शिवजी ने कहा है कि नारी ही त्रैलोक्य की माता है, वही त्रैलोक्य का प्रत्यक्ष विग्रह है। नारी ही त्रिभुवन का आधार है और वही शक्ति की देह है :

नारी त्रैलोक्यजननी नारी त्रैलोक्यरूपिणी ।

नारी त्रिभुवनाधारा नारी देहस्वरूपिणी ।

(13-44)

शिवजी ने आगे चलकर बताया है कि नारी के समान न सुख है, न गति है, न भाग्य है, न राज्य है, न तीर्थ है, न योग है, न जप है, न मन्त्र और न धन है। वही इम ससार की सर्वाधिक पूजनीय देवता है; क्योंकि वह पार्वती का रूप है। उसके समान न कभी कुछ था, न ही है और न होगा :

न च नारीसमं गौह्यं न च नारीसमा गतिः ।
 न नारीसदृशं भाग्यं न भूतं न भविष्यति ॥
 न नारीसदृशं राज्यं न नारी सदृशं तपः ।
 न नारीसदृशं तीर्थं न भूतं न भविष्यति ॥
 न नारीमदृशो योगो न नारीसदृशो जपः ॥
 न नारीसदृशो योगो न भूत न भविष्यति ॥
 न नारीसदृशो मन्त्रः न नारीमदृश तपः ।
 न नारीमदृशं वित्तं न भूतो न भविष्यति ॥

(13-46-48)

इसीलिए भारतवर्ष की सुकुमार साधना का सर्वोत्तम, अन्तःपुर को केन्द्र करके प्रकाशित हुआ था । वही से भारतवर्ष का समस्त माधुर्य और समस्त मृदुत्व उद्भासित हुआ है ।

उत्सव और प्रेक्षागृह

प्राचीन भारतीय नागरिक नाच, गान और उत्सवों का आनन्द जमकर लिया करते थे । यह तो नहीं कहा जा सकता कि उन दिनों पेशेवर नर्तकों का अभिनयगृह किसी निश्चित स्थान पर होता था या नहीं, क्योंकि प्राचीन ग्रन्थों में इसका कोई उल्लेख नहीं मिलता । पर इतना निश्चित है कि राज्य की ओर से पहाड़ी की गुफाओं में दुमंजिले प्रेक्षागृह बनाये जाते थे और निश्चित तिथियों या अवसरों पर उनमें नाच, गान और नाटकाभिनय भी होते थे । छोटानागपुर के रामगढ़ की पहाड़ी पर एक ऐसे ही प्रेक्षागृह का भग्नावशेष आविष्कृत हुआ है । फिर खास-खास मन्दिरों में भी धार्मिक उत्सवों के अवसर पर नाच-गान की व्यवस्था रहा करती थी । शादी-ब्याह, पुत्र-जन्म या अन्य आनन्दव्यंजक अवसरों पर नागरिक लोग रंगशाला और नाचघर बनवा लेते थे । 'नाट्यशास्त्र' में स्थायी रंगशालाओं की भी चर्चा है । राजभवन के भीतर तो निश्चित रूप से रंगशालाएँ हुआ करती थी । प्रायः ही संस्कृत नाटिकाओं में अन्तःपुर के भीतर अन्तःपुरिकाओं के विनोद के लिए नृत्य-गान-अभिनय आदि का उल्लेख पाया जाता है । 'नाट्यशास्त्र' में ऐसे प्रेक्षागृहों का माप भी दिया हुआ है । साधारणतः ये तीन प्रकार के होते थे । जो बहुत बड़े होते थे, वे देवों के प्रेक्षागृह कहलाते थे और 108 हाथ लम्बे होते थे । दूसरे 64 हाथ लम्बे वर्गाकार होते थे और तीसरे त्रिभुजाकार होते थे, जिनकी

तीनों भुजाएँ बत्तीस-बत्तीस हाथों की होती थीं। दूसरे तरह के प्रेक्षागृह राजा के कहे जाते थे। ये ही साधारणतः अधिक प्रचलित थे। ऐसा जान पड़ता है कि राजा लोग और अत्यधिक समृद्धिशाली लोगों के गृहों में तो इस प्रकार की रंगशालाएँ स्थायी हुआ करती थी। 'प्रतिमा' नाटक के आरम्भ में ही नेपथ्यशाला की बात आयी है। राम के अन्तःपुर में एक नेपथ्यशाला थी, जहाँ रंगभूमि के लिए बल्कलादि सामग्री रखी जाती थी। पर साधारण नागरिक यथावसर तीसरे प्रकार की अस्थायी शालाएँ बनवा लेते थे। ऐसी शालाओं के बनवाने में बड़ी सावधानी बरती जाती थी। सम, स्थिर और कठिन भूमि, काली या गौर वर्ण की मिट्टी शुभ समझी जाती थी। भूमि को पहले हल से जोतते थे। उसमें की अस्थि, कील, कपाल, तृण-गुल्म आदि को साफ करते थे और तब प्रेक्षाशाला के लिए भूमि मापी जाती थी। माप का कार्य काफी सावधानी का समझा जाता था, क्योंकि मापते समय सूत्र का टूट जाना बहुत बड़ा अमंगल का कारण माना जाता था। सूत्र कपास, वेर, बल्कल और मूज में से किसी एक का होता था। यह विश्वास किया जाता था कि आगे में से सूत्र टूट जाय तो स्वामी की मृत्यु होती है, तिहाई में से टूट जाय तो राजकोप की आशंका होती है, चौथाई से टूटे तो प्रयोजन का नाश होता है, हाथभर पर से टूट जाय तो कुछ घट जाता है। सो, रज्जुग्रहण का कार्य अत्यन्त सावधानी से किया जाता था। यह तो कहना ही बेकार है कि तिथि, नक्षत्र आदि की शुद्धि पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाता था। इस बात का पूरा ध्यान रखा जाता था कि कापाय-वस्त्रधारी, हीनवधु और विकलांग लोग मण्डप-स्थापना के समय दिखकर अशुभ न उत्पन्न कर दें। खम्भों के स्थापन में भी इसी प्रकार की सावधानी बरती जाती थी। खम्भा हिल गया, खिसक गया, काँप गया तो नाना प्रकार का उपद्रव होना सम्भव माना जाता था। वस्तुतः रंगगृह के निर्माण की प्रत्येक क्रिया शुभाशुभ फलदायिनी मानी जाती थी। पद-पद पर पूजा, बलि, मन्त्रपाठ और ब्राह्मण-भोजन की आवश्यकता समझी जाती थी। भित्तिकर्म, चूना पोतना, चित्र बनाना, खम्भा गाड़ना, भूमि समान करना आदि क्रियाओं में भावाजोत्सी का डर रहता था ('नाट्यशास्त्र' 1)। इस प्रकार प्रेक्षाशालाओं का निर्माण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण माना जाता था।

राजाओं की विजय-यात्राओं के पड़ाव पर भी अस्थायी रंगशालाएँ बना ली जाती थी। इन शालाओं के दो हिस्से हुआ करते थे। एक तो जहाँ अभिनय हुआ करता था, वह स्थान और दूसरा दर्शकों का स्थान जिसमें भिन्न-भिन्न श्रेणी के लिए उनकी मर्यादा के अनुसार स्थान नियत हुआ करते थे। जहाँ अभिनय होता था, उसे रंगभूमि (या संक्षेप में 'रंग') कहा करते थे। इस रंगभूमि के पीछे तिर-स्करणी या पर्दा लगा दिया जाता था। पर्दे के पीछे के स्थान को नेपथ्य कहा करते थे। यही से संज्ञकृत अभिनेतागण रंगभूमि में उतरते थे। 'नेपथ्य' शब्द (नि-पथ्-य) में 'नि' उपसर्ग को देखकर कुछ पण्डितों ने अनुमान किया है कि 'नेपथ्य' का धरातल रंगभूमि की अपेक्षा नीचा हुआ करता था, पर वस्तुतः यह उलटी

इसी प्रकार गुफाओं में अंकित चित्रों ने नाना दृष्टि से भारतीय समाज को समझने में सहायता पहुँचायी है। उनकी कला तो असाधारण है ही। एक प्रसिद्ध अंग्रेज शिल्प-शास्त्री ने आश्चर्य के साथ कहा था कि गुफाओं के काटने में कहीं भी एक भी छेनी व्यर्थ नहीं चलायी गयी है। भारतीय वास्तुकला की दृष्टि से इन गुफाओं और मन्दिरों की प्रशंसा संसार के सभी शिल्प-विशारदों ने की है। अद्भुत धैर्य, विशाल मनोबल और आश्चर्यजनक हस्त-कौशल का ऐसा मामजस्य संसार में बहुत कम मिलता है। आलोचकों ने इस सफलता का प्रधान कारण कलाकारों की भक्ति को ही बताया है।

दर्शक

इन प्रेक्षागृहों में—चाहे वे स्थायी हों या अस्थायी—अभिनय देखने के लिए जानेवाले दर्शकों में छाटे-बड़े, शिक्षित-अशिक्षित सभी हुआ करते थे, पर ऐसा जान पड़ता है कि अधिकांश दर्शक रस-शास्त्र के नियमों के ज्ञाता हुआ करते थे। कालिदास, श्रीहर्ष आदि के नाटकों में अभिरूप-भूयिष्ठा और गुणग्राहिणी परिपद् का उल्लेख है। भारतीय जीवन की यह विशेषता रही है कि ऊँची-से-ऊँची चिन्ता जनसाधारण में घुली पायी जाती है। यद्यपि शास्त्रीय विचार और तर्क-शैली सीमित क्षेत्र में ही परिचित होती थी; किन्तु सिद्धान्त सर्वसाधारण में ज्ञात होते थे। नृत्य और अभिनव-सम्बन्धी मूल सिद्धान्त भी उन दिनों सर्वसाधारण में परिचित रहे होंगे। संस्कृत नाटकों और शास्त्रीय संगीत और अभिनय के द्रष्टा को कैसा होना चाहिए, इस विषय में 'नाट्यशास्त्र' ने स्पष्ट रूप में कहा है (27-51 और आगे) कि उसके सभी इन्द्रिय दुस्त होने चाहिए, ऊहापोह में उसे पटु होना चाहिए (अर्थात् जिसे आजकल 'क्रिटिकल ऑडिएंस' कहते हैं, ऐसा होना चाहिए), दोष का जानकार और रागी होना चाहिए। जो व्यक्ति शोक से शोकान्वित न हो सके और आनन्दजनक दृश्य देखकर आनन्दित न हो सके अर्थात् जो सवेदनशील न हो, उसे 'नाट्यशास्त्र' प्रेक्षक या दर्शको का पद नहीं देना चाहता (27-52)। यह जरूर है कि सभी को रुचि एक-सी नहीं हो सकती। वयस, अवस्था और शिक्षा के भेद से नाना भाँति की रुचि और अवस्था के अनुसार भिन्न विषय के नाटकों और अभिनयों का प्रेक्षकत्व निर्दिष्ट किया है। जवान आदमी शृंगाररस की बातें देखना चाहता है, सहृदय कालनियमो (समय) के अनुकूल अभिनय को पसन्द करता है, अर्धपरायण लोग अर्थ चाहते हैं, वैरागी लोग विरागोत्तेजक दृश्य देखना

चाहते हैं, शूर लोग वीर-रस, रौद्र आदि रस पसन्द करते हैं, वृद्ध लोग धर्माख्यान और पुराण के अभिनय देखने में रस पाते हैं (27-57-58), फिर एक ही तमाशे के सभी तमाशबीन कैसे हो सकते हैं ! फिर भी जान पड़ता है कि व्यवहार में इतना कठोर नियम नहीं पालन किया जाता होगा और उत्सवादि के अवसर पर जो कोई अभिनय को देखना पसन्द करता होगा, वही जाया करता होगा। परन्तु कालिदास आदि जब परिपक्व की निपुणता और गुणग्राहकता की बात करते हैं, तो निश्चय ही कुछ चुने हुए सहृदयों की बात करते हैं।

लोक-जीवन ही प्रधान कसौटी है

जैसा कि शुरु में ही कहा गया है, भरत का 'नाट्यशास्त्र' नाट्यधर्मी रूढ़ियों का विशाल संग्रह-ग्रन्थ है। परन्तु नाट्यशास्त्रकार ने कभी इस बात को नहीं भुलाया कि वास्तविक प्रेरणाभूमि लोक-जीवन है और वास्तविक कसौटी भी लोकचित्त है। बाद के अलंकारशास्त्रियों ने इस तथ्य पर उतना ध्यान नहीं दिया जितना भरत मुनि ने दिया था। 'नाट्यशास्त्र' के 26वें अध्याय में उन्होंने विस्तारपूर्वक अभिनय-विधियों का निर्देश किया है। बहुत विस्तारपूर्वक कहने के बाद उन्होंने कहा है कि 'मैंने सब तो बता दिया पर दुनिया यही नहीं समाप्त हो जाती; इस स्थावर, जंगम, चराचर सृष्टि का कोई भी शास्त्र कहीं तक हिसाब बता सकता है ! सैकड़ों प्रकार की भाव-चेष्टाओं का हिसाब बताना असम्भव कार्य है। लोक में न जाने कितने प्रकार की प्रकृतियाँ हैं; इसलिए नाट्यप्रयोग के लिए लोक ही प्रमाण है, क्योंकि साधारण जनता के आचरण में ही नाटक की प्रतिष्ठा है !' (26-118-119)। वस्तुतः जो भी शास्त्र और धर्म और शिल्प और आचार लोक-धर्म-प्रवृत्त है वही नाट्य कहे जाते हैं :

यानि शास्त्राणि ये धर्मा यानि शिल्पानि याः क्रियाः ।

लोकधर्मप्रवृत्तानि तानि नाट्यं प्रकीर्तितम् ॥

लोक के अतिरिक्त दो और बातों को शास्त्रकार ने प्रमाण माना है—वेद और अध्यात्म। वेद से उनका मतलब नाट्यवेद अर्थात् नाट्यशास्त्र से है और अध्यात्म से मतलब उस अन्तर्निहित तत्त्ववाद से है जो सदा कलाकार को सचेत करता रहता है कि वह जो कुछ कर रहा है वह खेल नहीं है बल्कि पूजा है, परम शिव को तृप्त करने की साधना है।

नाट्य की सफलता भी लोकरंजन में ही है। नाट्यशास्त्रकार सिद्धि दो प्रकार

की मानते हैं, मानुषी और दैवी। दैवी बहुत-कुछ भाग्याश्रित है। भूकम्प न हो जाय, वर्षा न ढरक पड़े, आंधी-तूफान न फट पड़ें, तो नाटक निर्विघ्न होता है। उस अवस्था में समझना चाहिए कि देवताओं ने सारी बातें स्वीकार कर ली हैं। कहीं कोई दोष नहीं हुआ है। पर मानुषी सिद्धि अभिनय की कुशलता से प्राप्त होती है। जब जनता हँसाने के अभिनय के समय हँस पड़े, रूतने के समय रो पड़े, भावानुभूति के समय रोमाञ्चगद्गद हो पड़े तो समझना चाहिए कि नाटक सफल है। 'नाट्यशास्त्र' सहज ही नाटक की सफलता नहीं मानता। वह दर्शक के मुँह से 'अहो', 'साधु-साधु', 'हा कष्टम्' आदि निकलवा लेना चाहता है। वह सिर हिलवा देने में, आँसू निकलवा लेने में, लम्बी साँस खिचवा लेने में, रोमाञ्चगद्गद करा देने में, भ्रूम-भ्रूमकर चाहयाही दिलवा लेने में नाटक की सिद्धि मानता है। वह लोरु-जीवन को कभी नहीं भुलाता और न ऊपर के देवताओं की ही अवहेलना करता है। दोनों ही ओर उसकी दृष्टि है। देवता को असन्तुष्ट करना सम्भव भी तो नहीं है। उन दिनों के देवता अभिनय की ऋटियों की ओर सदा आँख लगाये रहते थे। जरा-सी ऋटि हुई नहीं कि आँधी भेज दी, आग लगा दी, पानी बरसा दिया, साँप निकाल दिया, वज्र गिरा दिया, कीड़ों की परटन दौड़ा दी, चींटियों की सेना चढ़ा दी, साँठ-भँसा दौड़ा दिया। इनकी उपेक्षा करना क्या मुमकिन था ?

वाताग्निवर्षकुजर-भुजंग-संशोभ-वज्रपातानि ।

कीटव्यालपिपीलिकपशुविशसनानि दैविका धाताः ॥

पारिवारिक उत्सव

साधारणतः विवाह के अवसर पर या किसी राजकीय उत्सव के अवसर पर ऐसे आयोजनों का भूरिशः उल्लेख पाया जाता है। जब नगर में घर-घर प्रथम बार रथस्थ होकर निकलते थे, तो नगर में खरभर मच जाती थी। पुर-सुन्दरियाँ सब-कुछ भूलकर राजपथ के दोनों ओर गवासों में आँखें चिछा देती थी। केश बाँधती हुई वह हाथ में कबरीबन्ध के लिए सम्हाली हुई पुष्पस्रक् (माला) लिये ही दौड़ पड़ती थी, महावर देने में दत्तचिन्ता कुलरमणि एक पैर के महावर से घर को लाल बनाती हुई खिड़की पर दौड़ जाती थी; काजल बायीं आँख में पहने लगाने का नियम भूलकर कोई सुन्दरी दाहिनी आँख में काजल देकर जल्दी-जल्दी में हाथ में अञ्जन-शलाका लिये ही भाग पड़ती थी, रमना में मणि गुँथती हुई विलासिनी आधे गुंये मूत्र को अँगूठे में लिये हुए ही दौड़ पड़ती थी ('रघु.', 7-6-10 और 'कुमारसम्भव',

7-57-10) और इस प्रकार नगर-सौधों के गवाक्ष सुन्दरियों की वदन-दीप्ति से दमक उठते थे। जब कुमार चन्द्रापीड समस्त विद्याओं का अध्ययन समाप्त करके विद्या-गृह में निर्गत हुए थे और नगर में प्रविष्ट हुए थे, तो कुछ इसी प्रकार की गरभर भव गयी थी। प्रतिष्ठित परिवारों में, जिनका आपस में सम्बन्ध होता था, उनके घर उत्सव होने पर एक घर के लोग बड़े ठाट-बाट से दूसरे घर जाया करते थे। राजा, मन्त्री, थैली आदि समृद्ध नागरिकों में यह आना-जाना विशेष रूप से दर्शनीय हुआ करता था। मन्त्री शुकनास के घर पुत्र-जन्म होने पर राजा तारापीड उसका उत्सव मनाने के लिए गये थे। उनके साथ अन्तःपुर की देवियाँ भी थीं। याणभट्ट की शक्तिशाली नैयमी ने इसका जो विवरण दिया है, उससे उस युग के ऐसे जुलूमों का बहुत मनोरञ्जक परिचय मिलता है। राजा तारापीड जब शुकनास के घर जाने लगे, तो उनके पीछे अन्तःपुर की परिचारिका रमणियाँ भी थीं। उनके चरण-विघट्टन (पदक्षेप)-जनित नूपुरों के कवचन में दिगन्त शब्दायमान हो उठा था, वेगपूर्वक भुज-लताओं के उत्थान के कारण मणि-जटित चूड़ियाँ चंचल हो उठी थी, मानो आकाश गंगा में की कमलिनी वायु-विलुलित होकर नीचे चली आयी हो; भीड़ के संघर्ष में उनके कानों के पल्लव खिसक रहे थे, वे एक-दूसरे से टकरा जाती थी और इस प्रकार एक का केंचूर दूसरी की चादर में लगकर उसे गरोच डालता था, पसीने से घुते हुए अग्राग उनके चीन-वसनो को रंग रहे थे, भीड़ के कारण शरीर का तिलक थोड़ा ही बच रहा था, साथ-साथ चलनेवाली विलासयुक्त वारवनिताओं की हँसी से वे प्रस्फुटित कुमुदवन के समान मुग्धोन्मत्त हो रही थी; चंचल हार-लताएँ जोर-जोर में हिलती हुई उनके वक्षो-भाग से टकरा रही थी, खूनी केशराशि सिन्दूर-बिन्दु पर आकर पड़ रही थी, अबीर की निरन्तर झड़ी होते रहने के कारण उनके केश पिगल वर्ण के हो उठे थे, उन दिनों के सम्भ्रान्त परिवारों के अन्तःपुर में सदा रहनेवाले गूँगे, कुबड़े, बौने और मूर्ख लोग उद्धत नृत्य से विह्वल होकर आगे-आगे चले जा रहे थे, कभी-कभी किसी बृद्ध कंचुकी के गले में किसी रमणी का उत्तरीय वस्त्र अटक जाना था और खींचतान में पड़ा हुआ वह बेचारा खाते मजाक का पात्र बन जाता था। साथ में चीणा, बशी, मृदंग और कांस्यताल बजता चलता था, और अस्पष्ट किन्तु मधुर गान सुनायी दे रहा था। राजा के पीछे-पीछे उनके परिवार की सम्भ्रान्त महिलाएँ भी जा रही थी, उनका मणिमय कुण्डल आन्दोलित होकर कपोल-तल पर निरन्तर आघात कर रहा था, कान के उत्पल-पत्र हिल रहे थे, शेखर-माला भूमि पर गिरती जा रही थी, वक्ष-स्थल-विराजित पुष्पमाला निरन्तर हिल रही थी; इनके साथ भेरी, मृदंग, मर्दल, पटह आदि बाजे बज रहे थे; और उनके पीछे-पीछे काहल और शंख के नाद हो रहे थे; और इन शब्दों के साथ राज-परिवार की देवियों के सनूपुर चरणों के आघात से इतना भारी शब्द हो रहा था कि घरती के फट जाने का अन्देशा होता था। इनके पीछे राजा के चारणगण नाचते चले जा रहे थे, नाना प्रकार के मुखवाद्य से कोलाहल करते जा रहे थे, कुछ लोग राजा की स्तुति

कर रहे थे, कुछ विरुद्ध पढ़ रहे थे और कुछ यों ही उछलते-कूदते चले जा रहे थे।

जो उत्सव पारिवारिक नहीं होते थे, उनका ठाट-बाट कुछ और तरह का होता था। काव्य-ग्रन्थ में इनका भी उल्लेख पाया जाता है। साधारणतः राजा की सवारी, विजय-यात्रा, विजय के बाद का प्रवेश, बारात आदि के जुलूसों में हाथियों और घोड़ों की बहुतायत हुआ करती थी। स्थान-स्थान पर जुलूस रुक जाता था और घुड़सवार नौजवान घोड़ों की नचाने की कला का परिचय देते थे। नगर की देवियाँ गवाक्षों से धान की खीलों और पुष्पवर्षा से राजा, राजकुमार या वर की अभ्यर्थना करती थीं। जुलूस के पीछे बड़ी दूर तक साधारण नागरिक पीछे-पीछे चला करते थे। जान पड़ता है कि प्राचीन काल के ये जुलूस जन-साधारण के लिए एक विशेष आनन्ददायक उत्सव थे। राजा जब दीर्घ प्रवास के बाद अपनी राजधानी को लौटते थे, उत्सुक जनता प्रथम चन्द्र की भाँति अत्यन्त उत्सुकतापूर्वक उनकी प्रतीक्षा करती रहती थी और राजा के नगरद्वार में पधारने पर तुमुल जयघोष से उनका स्वागत करती थी। महाकवि कालिदास ने 'रघुवंश' में राजा दिलीप के वन-प्रवास के अवसर पर भी यह दिखाया है कि किस प्रकार वन के वृक्ष और लताएँ नागरिकों की भाँति उनकी अभ्यर्थना कर रही थी। बाल-लताएँ पुष्पवर्षा करके पौर-कन्याओं द्वारा अनुष्ठित खीलों की वर्षा की कमी पूरी कर रही थी, वृक्षों के सिर पर बैठकर चहकती हुई चिड़ियाँ मधुर शब्द करके आलोक-शब्द या रोजनचौकी के अभाव को भलीभाँति दूर कर रही थी, और इस प्रकार वन में भी राजा अपने राजकीय सम्मान को पा रहा था। जुलूस जब गन्तव्य स्थान पर पहुँच जाता था तो वहाँ के आनुष्ठानिक कृत्य के सम्पादन के बाद नाच, गान, अभिनय आदि द्वारा मनोरंजन की व्यवस्था हुआ करती थी। दर्शकों में स्त्री-पुरुष, वृद्ध-बालक, ब्राह्मण-शूद्र सभी हुआ करते थे। सभी के लिए अलग-अलग बैठने की जगहें हुआ करती थी।

विवाह के अवसर के विनोद

राणभट्ट के 'हर्षचरित' में विवाह के अवसर पर होनेवाले आमोद-उल्लासों का चटा मोहरा वर्णन मिलता है। अन्त पुर की महिलाएँ भी ऐसे अवसरों पर नृत्य-गान में हिस्सा लेती थीं। उनके गुन्दर अंगहारों में महोत्सव मंगल वसन्तों में गुमज्जित-गा हो जाता था, कुट्टिम-भूमि पादालवार्तों में लाल हो जाती थी, चंचल पशुओं की किरण में गारा दिन कृष्णगार मृगों में परिपूर्ण की भाँति दिगने लगता था,

भुजलताओं के विक्षेप को देखकर ऐसा लगता था मानो भुवनमण्डल मृणालवलयों से परिवेष्टित हो जायेगा। शिरीष-कुसुम के स्तवकों से ऐसे अवसरों पर अन्तःपुर की धूप शुक (तोते) के पक्ष के रंग में रंगी हुई-सी जान पड़ने लगती थी, शिथिल घम्मिल्ल (जूड़े) से खिमककर गिरे हुए तमाल-पत्रों से अगणभूमि कज्जलायमान हो उठती थी और आभरणों के रणत्कार से ऐसी मुखर ध्वनि दिशाओं में परि-व्याप्त हो जाती थी कि श्रोता को भ्रम होने लगता था कि कहीं दिशाओं के ही चरणों में नूपुर तो नहीं बाँध दिये गये हैं !

समृद्ध परिवारों के बाहरी बैठकखाने से लेकर अन्तःपुर तक नाच-गान का जाल बिछ जाता था। स्थान-स्थान पर पण्य-विलासिनियों (वेश्याओं) के नृत्य का आयोजन होता था। उनके साथ मन्द-मन्द भाव से आस्फाट्यमान आलिंग्यक नामक वाद्य बजते रहते थे, मधुर शिजनकारी मंजुल वेणु-निनाद मुखरित होता रहता था, भ्रनभ्रनाती हुई झल्लरी की ध्वनि के साथ कलकास्य और कोशी (कासे के दण्ड और जोड़ी) का ववणन अपूर्व ध्वनि-माधुरी की सृष्टि करते थे, साथ-साथ दिये जानेवाले उत्ताल ताल से दिङ्मण्डल कल्लोलित होता रहता था, निरन्तर ताड़न पाते हुए तन्त्रीपटह की गुञ्जार से और मृदु-मन्द झंकार के साथ झकृत अलावुषीणा की मनोहर ध्वनि से वे नृत्य अत्यन्त आकर्षक हो जाते थे। युवतियों के कान में ऋतु-विशेष के नवीन पुष्प झूलते होते थे—कभी वहाँ कर्णिकार, कभी अशोक, कभी शिरीष, कभी नीलोत्पल और कभी तमालपत्र की भी चर्चा आती है। कुकुम-गौरकान्ति से वे बलियत होती थी, मानो कश्मीर-किशोरियाँ हों। नृत्य के नाना करणों में जब वे अपनी कोमल भुजलताओं को आकाश में उरिक्षिप्त करती थी तो ऐसा लगता था कि उनके ककण सूर्य-मण्डल को बन्दी बना लेंगे। उनकी कनक-मेखला की किकिणियों से कुरष्टकमाला उनके मध्यदेश को घेरती हुई ऐसी शोभित होती थी मानो रामाग्नि ही प्रदीप्त होकर उन्हें बलियत किये हैं। उनके मुखमण्डल से सिन्दूर और अवीर की छटा विच्छुरित हो जाती थी और उस लाल कान्ति से अरुणायित कुण्डल-पत्र इस प्रकार सुशोभित हुआ करते थे, मानो चन्दनद्रुम की सुकुमार लताओं के विलसित किसलय हो। उनके नीले वासन्ती, चित्रक और कौसुम्भ वस्त्रों के उत्तरीय जब नृत्यवेग के धूर्जन से तरंगमित हो उठते थे तो मालूम पड़ता था कि विह्वल शृंगार-सागर की चटुल बीचियाँ तरंगित हो उठी हैं। वे मद को भी मदमत्त बना देती थी, राग को भी रंग देती थी, आनन्द को भी आनन्दित कर देती थी, नृत्य को भी नचा देती थीं और उत्सव को भी उत्सुक कर देती थीं। ('हर्षचरित', चतुर्थ उच्छ्वास)

एक इसी प्रकार के नृत्य-उत्सव का दृश्य पवाया (खालियर राज्य) के तोरण पर अंकित पाया गया है। डॉ. वासुदेवशरणजी अग्रवाल इसे जन्मोत्सव-कालीन ('जातिमह') आनन्द-नृत्य मानते हैं। पर यह विवाहकालीन भी हो सकता है। 'हर्षचरित' के वर्णन से तो वह बहुत अधिक मिलता है। दुर्भाग्यवश इसका बायाँ हिस्सा खण्डित मिला है। पं. हरिहरनिवास द्विवेदी ने इस चित्र का विवरण इस

यहाँ यह कह रचना उचित है कि 'कामसूत्र' से हमें कई प्रकार की नाच, गान और रसालाप-सम्बन्धी सभाओं का पता मिलता है। एक तरह की सभा हुआ करती थी, जिसे 'समाज' कहा करते थे। यह सभा सरस्वती के मन्दिर में नियत तिथि को हर पखवारे हुआ करती थी। इसमें जो लोग आते थे, वे निश्चय ही अत्यन्त सुसंस्कृत नागरिक हुआ करते थे। इस सभा में जो नाचने-गानेवाले, नागरिक का मनोविनोद किया करते थे, उनमें अधिकांश नियुक्त हुआ करते थे। किन्तु समय-समय पर अन्य स्थानों से आये हुए कुशीलव या नाच-गान के उस्ताद भी इसमें अपनी कला का प्रदर्शन किया करते थे। दूसरे दिन उन्हें पुरस्कार दिया जाता था। जब कभी कोई बड़ा उत्सव हुआ करता था, तो इन समाजों में कई स्वतन्त्र और आगन्तुक नर्तक और गायक सम्मिलित भाव से अपनी कला का प्रदर्शन करते थे। इनकी खातिरदारी करना समूचे गण अर्थात् नागरिक-समाज का धर्म हुआ करता था। केवल सरस्वती के मन्दिरों में ही ऐसे उत्सव हुआ करते हो मो बात नहीं है, अन्यान्य देवताओं के मन्दिर में भी यथा-नियम हुआ करते थे। ('काम-सूत्र', पृष्ठ 50-51)

रामायण (अयोध्याकाण्ड, 67 अ.) में बताया गया है कि जिस देश में राजा का शासन नहीं होता वहाँ अनेक प्रकार के उपद्रव होते हैं। इन उपद्रवों और अव्यवस्थाओं में आदिकवि ने निम्नांकित बातों को भी गिनाया है : (1) अराजक देश में लोग सभा नहीं करा सकते (67-12); (2) न रम्य उद्यान बना सकते हैं (67-12); और (3) न नट और नर्तक प्रहृष्ट होकर भाग ले सके ऐसे 'उत्सव' और 'समाज' ही करा सकते हैं, 'ये समाज और उत्सव राष्ट्रवर्धक होते हैं'; (4) और ऐसे देश के जनपदों में लोग ऐसे उद्यान नहीं बना सकते जहाँ सायंकाल स्वर्णलंकारों में अलंकृत कुमारियाँ श्रीङ्गा के लिए मिलित होती हैं (67-17); फिर (5) ऐसे देश में विलासी नागरिक स्त्रियों के साथ शीघ्रवाही रथों पर चढ़कर शहर के बाहर विनोद के लिए नहीं जा सकते (67-19)। यह भी बताया गया है कि (6) ऐसे देश में शास्त्र-विचक्षण व्यक्ति वनों और उपवनों में शास्त्र-विनोद नहीं कर पाते हैं। इन पर ध्यान दिया जाये तो स्पष्ट लगता है कि यहाँ सभा, समाज, उद्यान-यात्रा, उपवन-विनोद आदि बातें वही हैं, जिनका 'कामसूत्र' में उल्लेख है। परवर्ती काल के टीकाकार रामभट्ट ने 'सभा' का अर्थ न्याय-विचार करनेवाली सभा किया है और 'समाज' का अर्थ विशेष राष्ट्र-प्रयोजनवाले समूह किया है। ऐसा जान पड़ता है कि वे पुरानी परम्परा की ठीक व्याख्या नहीं कर सके। यहाँ आदिकवि का अग्रिप्राय यह जान पड़ता है कि जिस देश में अच्छा शासक नहीं होता वहाँ के नागरिक धर्म, अर्थ, काम का उपभोग स्वतन्त्रतापूर्वक नहीं कर सकते। ऊपर जो बातें कही गयी हैं-वे कामोपभोग की हैं। 'कामसूत्र' से

इसकी ठीक-ठीक व्याख्या हो जाती है। 'समाज' बहुत पुरानी संस्था थी। अशोक ने अपने लेखों में कामशास्त्रीय समाजों को रोकने का आदेश दिया था। इन लेखों में यह भी स्पष्ट कर दिया गया है कि जो 'समाज' भले कार्यों के लिए हों वे निषिद्ध नहीं हैं। 'कामसूत्र' से स्पष्ट है कि समाज में शास्त्रालाप भी होते थे। सम्भवतः अशोक जिन समाजों को वर्जनीय नहीं समझते थे, वे ऐसे ही कामभोगी ढंग के समाज होते थे।

इसी प्रकार नागरिकों के मनोविनोद के लिए एक और तरह की सभा बैठाने करती थी, जिसे गोष्ठी कहा करते थे। ये गोष्ठियाँ नागरिक के घर पर या किसी गणिका के घर भी हुआ करती थी। इनमें निश्चय ही चुने हुए लोग निमन्त्रित होते थे। गणिकाएँ, जो उन दिनों अपनी विद्या, कला और रसिकता के कारण सम्मान की दृष्टि से देखी जाती थी, नागरिकों के घर पर होनेवाली गोष्ठियों में निमन्त्रित होकर आती थी और सिर्फ नृत्य-गीत से ही नहीं, बहुविध काव्य-समस्याएँ, मानसी काव्यक्रिया, पुस्तक-वाचन, दुर्वाचक योग, देश-भाषाविज्ञान, छन्द, नाटक, आख्यान, आख्यायिका सम्बन्धी आलोचनाओं और रसालापों से भी नागरिकों का मनोविनोद किया करती थी। भास के नाटकों तथा ललितविस्तर आदि बौद्ध काव्यों से पता चलता है कि ये गोष्ठियाँ उन दिनों बहुत प्रचलित थीं और रईसी का आवश्यक अंग मानी जाती थी। यह जरूर है कि कभी-कभी लोगों में इस प्रकार की गोष्ठियों के विषय में निन्दा भी होती थी। वात्स्यायन ने भले आदमियों को निन्दित गोष्ठियों में जाने का निषेध किया है (पृ. 58-59)। इन गोष्ठियों के समान ही एक और सभा नागरिकों की बैठाने करती थी, जिसे वात्स्यायन ने आपानक कहा है। इसमें मद्य-पान की व्यवस्था होती थी, पर हमारे विषय से उसका दूर का ही सम्बन्ध है। दो और सभाएँ—उद्यान-यात्रा और समस्या-क्रीड़ा—'कामसूत्र' में बतायी गयी हैं, जिनकी चर्चा यहाँ नहीं करेंगे। अशोक के शिलालेखों से स्पष्ट है कि ऐसे 'समाज' भद्रसमाज में बहुत हीन समझे जाते थे और राजा उनके आयोजकों को दण्ड दिया करता था। ये विकृत रीति के प्रचारक थे।

स्थायी रंगशाला और सभा

बहुत पुराने जमाने में ही संगीत, अभिनय और नाट्यालाप के लिए स्थायी सभाओं की व्यवस्था हुआ करती थी। 'संगीत-रत्नाकर' एक बहुत परवर्ती ग्रन्थ है। यह

प्रधान रुर से संगीतशास्त्र की व्याख्या करने के उद्देश्य से लिखा गया था। यद्यपि यह ग्रन्थ बहुत बाद का है तथापि इसमें प्राचीन काल की परम्पराएँ भी सुरक्षित हैं। इस पुस्तक में संगीत के आयोजन के लिए स्थापित सभा का बड़ा भव्य वर्णन दिया हुआ है। इसे 'ग्रन्थकार' ने रंगशाला नाम दिया है।

इस 'संगीत-रत्नाकर' (1351-1360 ई.) में रत्नस्तम्भ-विभूषित पुष्प-प्रकर-शोभित नाना वितान-सम्पन्न अत्यन्त समृद्धशाली रंगशाला का उल्लेख है। इसके बीच में सिंहासन पर सभापति बैठा करते थे। इस सभापति में सभी प्रकार की कला-मर्मज्ञता और विवेकशीलता का होना आवश्यक माना गया है। सभापति की बायीं ओर अन्तःपुर की देवियों के लिए और दाहिनी ओर प्रधान अमात्यादि के लिए स्थान नियत हुआ करते थे। इन प्रधानों के पीछे कोपाध्यक्ष और अन्यान्य करणाधिप या अफसर रहा करते और इनके निकट ही लोकवेद के विचक्षण विद्वान्, कवि और रसिकजन बैठा करते थे। बड़े-बड़े ज्योतिषी और वैद्यों का आसन विद्वानों में हुआ करता था। इसी ओर मन्त्रि-मण्डली बैठी थी। बायीं ओर अन्तःपुरकाओं की मण्डली बैठा करती थी। सभापति के पीछे रूप-गोबन-सम्भारशालिनी चाद-चामरधारिणी स्त्रियाँ धीरे-धीरे चँवर डुलाया करती थी, जो अपने कंकण-भङ्कार से दशों का चित्त मोहती रहती थी। सामने की बायीं ओर कयक, बन्दी और कलावन्त आदि रहा करते थे। सभा की शान्ति-रक्षा के लिए दक्ष वेत्रधर भी तैयार रहते थे।

राजशेखर ने 'काव्यमीमांसा' में एक और प्रकार की सभा का विधान किया है, जो मनोरंजक है। इसके अनुसार राजा के काव्य-साहित्यादि की चर्चा के लिए जो सभामण्डप होगा, उसमें सोलह खम्भे, चार द्वार और आठ अटारियाँ होंगी। राजा का क्रीड़ा-गृह इसी से सटा हुआ होगा। इसके बीच में चार खम्भों को छोड़कर हाथभर ऊँचा एक चबूतरा होगा और उसके ऊपर एक मणिजटित वेदिका। इसी पर राजा का आसन होगा। इसके उत्तर की ओर संस्कृत भाषा के कवि बैठेंगे। यदि एक ही आदमी कई भाषाओं में कवित्व करता हो, तो जिस भाषा में अधिक प्रवीण हो वह उसी भाषा का कवि माना जायगा। जो कई भाषाओं में बराबर प्रवीण हो, वह जहाँ चाहे उठकर बैठ सकता है। संस्कृत कवियों के पीछे वैदिक, दार्शनिक, पौराणिक, स्मृति-शास्त्री, वैद्य, ज्योतिषी आदि का स्थान होगा। पूर्व की ओर प्राकृत भाषा के कवि और उनके पीछे नट, नर्तक, गायक, वादक, वाग्जीवन, कुशीलव, तालावचर आदि रहेंगे। पश्चिम की ओर अपभ्रंश भाषा के कवि और उनके पीछे चित्रकार, लेपकार, मणिकार, जोहरी, सुनार, बडई, लोहार आदि का स्थान होगा। दक्षिण की ओर पेशाची भाषा के कवि होंगे और उनके पीछे वेश्या, वेश्या-लम्पट, रस्सों पर नाचनेवाले नट, जादूगर, जम्भक, पहलवान, सिपाही आदि का स्थान निर्दिष्ट रहेगा। इस विवरण से ही प्रकट है कि राजशेखर की बनायी हुई यह सभा मुख्यतः कवि-सभा है, यद्यपि नाचने गाने वासों की उपस्थिति से अनुमान होता है कि इस प्रकार की सभा में अवसरविशेष

पर गान, वाद्य और नृत्य का भी आयोजन हो सकता था।

जो संगीत-भवन स्थायी हुआ करते थे, उनके स्थान पर मृदंग-स्थापन की जगह बनी होती थी। 'कादम्बरी' में एक जगह इस प्रकार की उपमा दी गयी है, जिससे इस व्यवस्था का पता चलता है : 'संगीतभवनमिदानीकस्थानस्थापित-मृदगम्।' यह मृदंग उन दिनों की संगीत की मजलिस का अत्यन्त आवश्यक उप-दान था। कालिदास ने संगीतप्रसंग उठते ही 'प्रसक्तसंगीतमृदगघोष' कहकर इस बात की ओर इंगित किया है।

गणिका

इन सभाओं में गणिका का आना एक विशेष आकर्षक व्यापार था। यहाँ यह स्पष्ट समझा जाना चाहिए कि गणिका यद्यपि वारागना ही हुआ करती थी, तथापि 'कामसूत्र' से जान पड़ता है कि वह साधारण वेश्याओं से कहीं अधिक सम्मान का पात्र मानी जाती थी। वेश्याओं में जो सबसे सुन्दरी और गुणवती होती थी, उसे ही 'गणिका' की आदर्य मिलती थी। राजा लोग उसका सम्मान करते थे :

आभिरभ्युच्छिता वेदया शीलरूपगुणान्विता ।

सभते गणिकाशब्दं स्थानं च जनसंसदि ॥

पूजिता च सदा राज्ञा गुणवद्भिश्च संस्तुता ।

प्रार्थनीयाभिगम्या च लक्ष्यभूता च ते जया ॥

(‘नाट्यशास्त्र’ में गणिका के गुण, पृ. 367)

‘ललितविस्तर’ में राजकुमारी की गणिका के समान शास्त्रज्ञा बताया गया है (‘शास्त्रे विधिज्ञकुशला गणिका यथैव’)। ये गणिकाएँ शास्त्र की जानकार और कवित्व की रमिका हुआ करती थी। राजसेन ने ‘काव्य-मीमांसा’ में इन बात को गिद्ध करना चाहा है कि पुरुष के समान स्त्रियाँ भी कवि हो सकती हैं और प्रमाणस्वरूप वे कहने हैं कि मुना जाता है कि प्राचीन काल में बहुत-सी गणिकाएँ और राजदुहिताएँ बहुत उत्तम कवि हो गयी हैं। इन गणिकाओं की पुत्रियों की नागरकजन के पुत्रों के साथ पढ़ने का अधिकार था। गणिका वस्तुतः गमस्त गण (या राष्ट्र) की सम्पत्ति मानी जाती थी और बौद्ध-नाहिय में इस बात का प्रमाण लोजा जा सकता है कि वह गमस्त समाज के सर्व की वस्तु समझी जाती थी। मंसून के नाटक में उसे नगरधी कहा गया है। ‘मुञ्जुनटिक’ नाटक में वगन्नेना नामक एक ऐसी ही गणिका का प्रेम-वृत्तान्त गिनित किया गया है।

अभिनेताओं की सामाजिक मर्यादा

गणिका के अतिरिक्त जो स्त्री-पुरुष अभिनय आदि का पेशा करते थे, वे समाज में निम्न दृष्टि से देखे जाते थे, इस विषय में प्राचीन ग्रन्थों में दो तरह की बातें पायी जाती हैं। धर्म-ग्रन्थों के अनुसार तो निश्चित रूप से उन्हें बहुत ऊँचा स्थान नहीं दिया गया (मनु, 8-65)। और याज्ञवल्क्य (2-70) तो उनकी दी हुई गवाही को भी प्रामाणिक नहीं मानते। इसका कारण शायद यह है कि वे अत्यन्त भूँटे और फरेबी माने जाते रहे होंगे। जायाजीव, रूपजीव आदि शब्दों में नटों को निर्देश करने में जान पड़ता है कि वे अपनी पत्नियों के रूप का व्यवसाय किया करते थे। इस बात का समर्थन इस प्रकार भी होता है कि मनु ने नटी के साथ बलात्कार करनेवाले व्यक्ति को कम दण्ड देने का विधान किया है (मनु., 8-362)। स्मृति-ग्रन्थों में यह भी कहा गया है कि इनके हाथ का अन्न अभोग्य है। इस प्रकार धर्मशास्त्र की दृष्टि से विचार किया जाय, तो नाचने का पेशा निकृष्ट माना जाता था। जान पड़ता है कि द्युम्न में जब नाट्यकला उन्नत नहीं हुई थी और नट लोग पुतलियों को नचाकर या इसी तरह के अन्य व्यवसायों से जीविका उपार्जन करते थे, तब से ही समाज में उनके प्रति एक अवज्ञा का भाव रह गया था। पर जैसे-जैसे नाटकीय कला उत्कर्ष को प्राप्त करती गयी, वैसे-वैसे इनकी सामाजिक मर्यादा भी ऊँची उठती गयी। पर सब मिलकर समाज की दृष्टि में वे बहुत ऊँचे नहीं उठे।

‘नाट्यशास्त्र’ के युग में भी इनकी सामाजिक मर्यादा गिर चुकी थी। भरत ‘नाट्यशास्त्र’ में अभिनय को बहुत महिमापूर्ण बताया गया है और इस शास्त्र को ‘नाट्यवेद’ की महत्त्वपूर्ण आख्या दी गयी है। परन्तु फिर भी शास्त्रकार ‘भरत-पुत्रों’ की हीन सामाजिक मर्यादा के प्रति सचेत है। शास्त्र में इसका कारण भी बताया गया है (36-30-47)। एक बार भरतपुत्रों (नटों) ने ऋषियों के अंगहार के अभिनय में ‘अग्राह्य, दुराचारपूर्ण, ग्राम्यधर्मप्रवर्तक, निष्ठुर और अप्रशस्त’ काव्य की योजना की थी। इससे ऋषि लोग क्रुद्ध हो गये और उन्होंने इनको भयंकर अभिशाप दिया। उस समय तक ये लोग ‘द्विज’ थे। पर ऋषियों ने शाप दिया कि “चूंकि तुमने चरित्र का विडम्बन किया है जो एकदम अनुचित है, अतः एव तुम्हारे वंशधर शूद्र हो जायेंगे, अब्रह्मचारी होंगे, स्त्री-पुत्रसमेत नर्तक और ‘उपाख्यानवान्’ होंगे।” ‘उपाख्यानवान्’ शब्द का एक अर्थ है स्तुतिगायक, खुशामदी, चाटुकार और दूसरा अर्थ है काम-विलासी। इस प्रकार ऋषिशाप से अभिशप्त भरतपुत्र शूद्र और अब्रह्मचारी हुए। इस कथा को यदि ऐतिहासिकता की ओर धसीटा जाय तो इसका अर्थ यह हो सकता है कि पहले नटों की सामाजिक मर्यादा अच्छी थी, पर जब इन्होंने ऋषियों का भी ‘कैरिकेचर’ (विडम्बनम्) शुरू किया और कुछ उच्छृंखल आचरणों का परिचय दिया तो

समाज के नियामकों ने इनकी मर्यादा हीन बना दी। कथा में यह भी कहा गया है कि देवताओं ने बहुत प्रत्यन किया, पर ऋषि लोगों ने उनकी प्रार्थना पर ध्यान नहीं दिया और इनकी मर्यादा हीन बनी रही। भरतमुनि ने आगे अपने 'पुत्रों' को अभिनय के पवित्र कार्य से इस पाप का प्रायश्चित्त करते रहने की सलाह दी है। स्पष्ट है कि शास्त्रकार को यह आशा नहीं थी कि अब इनकी मर्यादा ऊपर उठ सकती है। यद्यपि नाटको, काव्यों और कामशास्त्रीय ग्रन्थों से इनकी उच्चतर सामाजिक मर्यादा के प्रमाण संग्रह किये जा सकते हैं, परन्तु समाज की मनोभावना को समझने के लिए इन ग्रन्थों की अपेक्षा स्मृति-ग्रन्थों की गवाही कहीं अधिक प्रामाणिक और विश्वसनीय है।

ताण्डव और लास्य

नाट्यशास्त्र में दो प्रकार के नाचों का विस्तृत उल्लेख है : ताण्डव और लास्य। ताण्डव के प्रसंग में भरतमुनि से प्रश्न किया गया कि यह नृत्त (ताण्डव) किसलिए भगवान् शंकर ने प्रवृत्त किया, तो भरतमुनि ने उत्तर दिया था कि नृत्त किसी अर्थ की अपेक्षा नहीं रखता। यह शोभा के लिए प्रयुक्त होता है। स्वभावतः ही प्रायः लोग इसे पसन्द करते हैं और यह मंगलजनक है, इसीलिए शिवजी ने इसे प्रवर्तित किया। विवाह, जन्म, प्रमोद, अभ्युदय आदि के उत्सवों के अवसर पर यह विनोदजनक है, इसलिए भी इसका प्रवर्तन हुआ है ('नाट्यशास्त्र', चौवम्हा, 4-260-3)। इस वक्तव्य में जान पड़ता है कि विवाह आदि के अवसरों पर नृत्त या ताण्डव का अभिनय होता था। 'नाट्यशास्त्र' में नृत्त के आविर्भाव की बड़ी मनोरंजक कहानी दी हुई है। ब्रह्मा के अनुरोध पर नाना भूतगण-समावृत्त हिमालय के शृष्ठ पर शिव ने मन्थकााल में नाचना आरम्भ किया। ताण्डु नामक मुनि को शिव ने उम्मी नाच की विधि बताया थी। जिस प्रकार हाथ और पैर में 108 प्रकार के करण होते हैं, दो वरण (अर्थात् हाथ और पैर की विशेष भंगियाँ) मिलकर जिस प्रकार नृत्तमातृका बनती है, फिर तीन वरणों में कलापक, चार में मण्डन और पाँच वरणों में संपादनक बनता है। इनमें अधिक नौ तक वरणों के संयोग से किम् प्रकार अंगहार बनने हैं, इन बातों को विस्तृत रूप में समझाया। अंगहार नृत्त के महत्त्वपूर्ण अंग हैं। ये बर्नीम प्रकार के बताये गये हैं। इन विभिन्न अंगहारों के माथ चार रेचक हैं : पादरेचक, वटिरेचक और वट्टरेचक। जब शिव इन रेचकों और अंगहारों के द्वारा अपना नृत्त दिखाना चले थे, उम्मी मन्थ

पावती आनन्दोत्थास में मुकुमार भाव से नाच उठी। पावती का यह नाच, नृत (या उद्धत नाच) नहीं था, बल्कि नृत्य (मुकुमार नाच) था। हमी को सास्य कहते हैं। एक ओर अवसर पर दक्ष-यज्ञ विध्वंस के समय सन्ध्या काल को जब गिव नृत कर रहे थे, उस समय शिव के गण मूदङ्ग, भेरी, पट्टह, भाण्ड, डिण्डिम, गोमुर, पणय, दर्दुर आदि आतोक बाजे बजा रहे थे। शिव ने आनन्दोत्थास में समस्त अङ्गहारों के नाना भाँति के प्रयोग में सय और ताल के अनुकूल नृत किया। देव-देवियाँ और शिव के गण इस अवसर पर चूके नहीं। हमरू बजाकर प्रमत्त भाव से नर्तमान शंकर की विविध भंगियों को अर्थात् विविध अंगहारों के पिण्डीभूत बन्धविशेष को—पिण्डियों को—उन्होंने याद रखा। ये पिण्डियाँ उन-उन देवताओं के नाम पर प्रसिद्ध हुईं, जिन्होंने उन्हें देता था। तब वे किसी उरगव और आमोद के अवसर पर इस मांगल्यजनक नृत का प्रयोग होता आ रहा है। प्राचीन भारतीय रंगशाला में उन दिनों नृत या साण्डय नृत का बड़ा प्रचलन था। अनेक प्राचीन मन्दिरों पर भिन्न-भिन्न करण और अंगहारों के चित्र उत्कीर्ण हैं। 'नाट्यशास्त्र' चतुर्थ अध्याय में विस्तृत रूप से इसके प्रयोग की बात बतायी गयी है।

अभिनय

सबसे पहले ब्राह्मण लोग कुतप नामक वाद्यविन्यास विधिपूर्वक कर लेते थे; फिर भाण्ड वाद्य के बजानेवालों के साथ नर्तकी प्रवेश करती थी, उसकी अञ्जलि में पुष्प होते थे। एक विशेष प्रकार की नृत्य-भंगी से वह रंग-स्थल पर पुष्पोपहार रखती थी। फिर देवताओं की विशेष भंगी से नमस्कार करके वह अभिनय आरम्भ करती थी। जब वह गाने के साथ अभिनय करती थी, तब राजा बजना बन्द रहता था और जब वह अंगहार का प्रयोग करने लगती थी, तब वाद्य भी बजने लगते थे। इस प्रकार गीत और नृत्य के पश्चात् नर्तकी रंगशाला से बाहर निकलती थी और फिर इसी विधान से अन्यान्य नर्तकियाँ रंगभूमि में पदार्पण करती थी और बारी-बारी से पिण्डीबन्धों का अभिनय करती थी (ना. शा., 4, 269-77)।

प्राचीन साहित्य में इस मनोहर नृत्य-अभिनय के अनेक उल्लेख हैं। यहाँ पर एक का उल्लेख किया जा रहा है, जो कालिदास की सरस लेखनी से निकला है। यह चित्र इतना भावव्यञ्जक और सरस है कि उस पर विशेष टीका करना अनुचित

जान पड़ता है। 'मालविकाग्निमित्र' नाटक में दो नृत्याचार्यों में अपनी कला-चानुरी के सम्बन्ध में तनातनी होती है। यह तय पाया है कि अपनी-अपनी शिष्याओं का अभिनय दोनों दिनाएँ और अपक्षपानिनी भगवती कौशिकी, दोनों में कौन श्रेष्ठ है। इस बात का निर्णय करें। दोनों आचार्य राजी हो गये। मृदंग बज उठा। प्रेक्षागार में दर्शकगण दयास्थान बैठ गये। भिक्षुणी की अनुमति से रानी की परिचारिका मालविका के शिक्षक आचार्य गणदास यवनिका के अन्तराल से मुञ्चिना शिष्या (मालविका) को रंगभूमि में ले आये। यह पहले ही स्थिर हो गया था कि चतित (छतित ?) नृत्य—जिसमें अभिनेता दूसरे की भूमिका में उतरकर अपने ही मनोभाव व्यक्त करता है—के साथ होनेवाले अभिनय को दिनाया जायेगा। मालविका ने गान शुरू किया। मर्म यह था कि दुर्लभ जन के प्रति प्रेक्षपरवशा प्रेमिका का चित्त एक बार पीड़ा से भर उठता है, और फिर आशा में उत्तसित हो उठता है, बहुत दिनों के बाद फिर उसी प्रियतम को देखकर उसी की ओर वह आँखें बिछाये है। भाव मालविका के सीधे हृदय से निकले थे, कण्ठ उमका करण था। उसके अतुलनीय सौन्दर्य, अभिनयव्यंजित अंगसौष्ठव, नृत्य की अभिराम भंगिमा और कण्ठ के मधुर संगीत से राजा और प्रेक्षकगण मन्त्र-मुग्ध हो रहे। अभिनय के बाद ही जब मालविका पर्दे की ओर जाने लगी, तो विदूषक ने किमी बहाने उसे रोका। वह ठिठककर खड़ी हो गयी—उसका बायाँ हाथ कटिदेश पर विन्यस्त था, उसका कंकण कलाई पर सरक आया था, दाहिना हाथ शिथिल द्यामालता के समान सीधा झूल पड़ा था, झुकी हुई दृष्टि पैरों पर अड़ी हुई थी, जहाँ पैर के अँगूठे फर्श पर बिछे हुए पुष्पों को धीरे-धीरे सरका रहे थे और कमनीय देहलता नृत्य-भंगी से ईपदुल्लीत थी। मालविका ठीक उसी प्रकार खड़ी हुई थी, जिस सौष्ठव के साथ देहविन्यास करके अभिनेत्री को रंगभूमि में खड़ा होना उचित था :

वामं सन्धिस्तिमितवलर्यं न्यस्य हस्तं नितम्बे
कृत्वा श्यामाविटपिसदृशं स्वस्तमुक्त्वं द्वितीयम् ।
पादांगुष्ठालुलितकुसुमे कुट्टिमे पातितार्क्षं
नृत्यादस्याः स्थितमतितरां कान्तमृज्वायताक्षम् ।

परित्राजिका कौशिकी ने दाद दी—अभिनय बिल्कुल निर्दोष है। बिना बोले भी अभिनय का भाव स्पष्ट ही प्रकाशित हुआ है, अंगविक्षेप बहुत सुन्दर और चानुरीपूर्ण हुआ है। जिस-जिस रस का अभिनय हुआ है, उस-उस रस में तन्मयता स्पष्ट लक्षित हुई है। भावचेष्टा सजीव होकर स्पष्ट हुई है, मालविका ने बलपूर्वक अन्य विषयों से हमारे चित्त को अभिनय की ओर खींच लिया है :

अंगैरन्तनहितवचनैः सूचितः सम्पमर्गः,
पादन्यासो तथमनुगतस्तन्मयत्वं रमेपु ।
शास्त्रायोनिमृदुं रभिनयस्तद्विकल्पानुवृत्तो,
भावो भावनुदति विषयाद्वागबन्धः स एव ।

इस श्लोक में कालिदास ने उस युग के अभिनय का सजीव आदर्श अंकित किया है।

अभिनय के चार अंग

यह समझना भूल है कि अभिनय में केवल अंगों की विशेष प्रकार की भंगिमाएँ ही प्रधान स्थान अधिकार करती थी। अभिनय के चारों अंगों अर्थात् आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक—पर समान भाव से जोर दिया जाता था। आंगिक अर्थात् देह-सम्बन्धी अभिनय उन दिनों चरम उत्कर्ष पर था। इसमें देह, मुख और चेष्टा के अभिनय शामिल थे। सिर, हाथ, कटि, वक्ष, पाश्र्व और पैर, इन अंगों के सैकड़ों प्रकार के अभिनय 'नाट्यशास्त्र' और 'अभिनयदर्पण' आदि ग्रन्थों में गिनाये गये हैं। 'नाट्यशास्त्र' में विस्तारपूर्वक बताया गया है कि किस अंग या उपांग के अभिनय का क्या विनियोग है, अर्थात् वह किस अवसर पर अभिनीत हो सकता है। फिर नाना प्रकार के घूमकर नाची जानेवाली भंगिमाओं का भी विस्तारपूर्वक विवेचन किया गया है। फिर वाचिक अर्थात् वचनसम्बन्धी अभिनय को भी उपेक्षणीय नहीं समझा जाता था। 'नाट्यशास्त्र' (15-2) में कहा गया है कि वचन का अभिनय बहुत सावधानी से करना चाहिए; क्योंकि यह नाट्य का शरीर है, शरीर और पोशाक के अभिनय वाक्यार्थ को ही व्यंजित करते हैं। उपयुक्त स्थलों पर उपयुक्त मति और काकु देकर बोलना, नाम-भाख्यात-निपात उपसर्ग-समास-तद्धित-विभक्ति सन्धि आदि को ठीक-ठीक प्रकट करना, छन्दों को उचित ढंग से पढ़ सकना, शब्दों के प्रत्येक स्वर और व्यंजन को उपयुक्त रीति से उच्चारण कर सकना, इत्यादि बातें अभिनय का प्रधान अंग मानी जाती थी। परन्तु यही सबकुछ नहीं था। केवल शारीरिक और वाचिक अभिनय भी अपूर्ण माने जाते थे। आहार्य या वस्त्रालंकारों की उपयुक्त रचना भी अभिनय का ही अंग समझी जाती थी। यह चार प्रकार की होती थी—पुस्त, अलंकार, अंगरचना और संजीव। नाटक के स्टेज को आज के समान 'रिपलिस्टिक' बनाने का ऐसा पागलपन तो नहीं था; परन्तु पहाड़, रथ, विमान आदि को कुछ यथार्थता का रूप देने के लिए तीन प्रकार के पुस्त व्यवहृत होते थे। ये या तो बाँस-सरकण्डे में धने होते थे, जिन पर कपड़ा या चमड़ा चढ़ा दिया जाता था, या फिर यन्त्रादि की सहायता से फर्जी बना लिये जाते थे, या फिर अभिनेता इस बात की चेष्टा करता था, जिससे उन वस्तुओं का बोध प्रेक्षक को हो जाता था (23, 5-7)।

इन्हें क्रमशः सन्धिम्, व्याजिम् और चेष्टिम् पुस्त कहते थे। अलंकार में विविध प्रकार के माल्य, आभरण, वस्त्र आदि की गणना होती थी। अंग-रचना में पुरुषों और स्त्रियों के बहुविध वेप-विन्यास शामिल थे। प्राणियों के प्रवेश को संजीव कहते थे (23-152)। परन्तु इन तीनों प्रकार के अभिनयों से कहीं अधिक महत्वपूर्ण अभिनय सात्विक था। भिन्न-भिन्न रसों और भावों के अभिनय में अभिनेता या अभिनेत्री की वास्तविक परीक्षा होती थी। 'नाट्यशास्त्र' ने जोर देकर कहा है कि सत्व में ही नाट्य प्रतिष्ठित है (24-1)। सत्व की अधिकता, समानता और न्यूनता से नाटक श्रेष्ठ, मध्यम या निकृष्ट हो जाता है (24-2)। यह सत्व अव्यक्त रूप है, भाव और रस के आश्रय पर है, इसके अभिनय में रोमांच, अश्रु आदि का यथास्थान और यथारस प्रयोग अभीष्ट है।

नाटक के आरम्भ में

जब कोई नाटक खेला जानेवाला होता था तो उसके आरम्भ में एक बहुत आडम्बरपूर्ण विधि का अनुष्ठान किया जाता था। इसे 'पूर्वरंग' या नाटक आरम्भ होने के पहले की क्रिया कहते थे। पहले नगाड़ा बजाकर नाटक आरम्भ होने की सूचना दी जाती थी, फिर गायक और वादक लोग रंगभूमि में आकर यथास्थान बैठ जाते थे, कोरस आरम्भ होता था; मृदंग, वेणु, वीणा आदि वाद्य नर्तकों के नूपुर-झंकार के साथ वज उठते थे और इन कार्यों के बाद नाटक का उत्थापन होता था। पण्डितों में यहाँ तक की क्रिया में मतभेद है कि वे पर्दों के पीछे होती थी या बाहर। पर धूर्ति गुरु में ही अवतरण नामक क्रिया का उल्लेख है, इससे जान पड़ता है कि ये पर्दों के पीछे न हो वास्तव में रंगभूमि में होते थे। फिर सूत्रधार का प्रवेश होता था, उसके एक पाश्वर्य में भृङ्गार में जल लिये हुए एक भृङ्गार-घर होता था और दूसरी ओर जर्जर (ध्वजा) लिये हुए दूसरा जर्जर-घर। इन दोनों पारिपाश्विकों के साथ सूत्रधार पाँच पग आगे बढ़ आता था। उद्देश्य ब्रह्मा की पूजा होती थी। यह पाँच पग बढ़ना मामूली बढ़ना नहीं है, इसके लिए एक विशेष प्रकार की अभिनय-भंगी होती थी। फिर वह (सूत्रधार) भृङ्गार से जल लेकर आचमन प्रोक्षणार्थ में पवित्र हो लेता था। वह एक विशेष आडम्बरपूर्ण अभिनय-भङ्गी से विघ्न को जर्जर करनेवाले जर्जर (ध्वज) को उत्तोलित करता था और भिन्न-भिन्न देवताओं को प्रणाम करता था। वह दाहिने पैर के अभिनय से शिव को और वाम पद के अभिनय से विष्णु को नमस्कार करता था। पहला

पुरुष का और दूसरा स्त्री का पद समझा जाता था। एक नपुंसक पद भी होता था, जबकि दाहिने पैर को नाभि तक उत्क्षिप्त कर लिया जाता था। इस भङ्गी से वह ब्रह्मा को प्रणाम करता था। फिर विधिपूर्वक चार प्रकार के पुष्पों से वह जर्जर की पूजा करता। वह वाद्य-यन्त्रों की भी पूजा करता था और तब नान्दीपाठ होता था। वह सर्वदेवता और ब्राह्मणों को नमस्कार करता था, देवताओं से कल्याण की प्रार्थना करता था, राजा की विजय-कामना प्रकट करता था, दशको की धर्मवृद्धि होने की शुभाकांक्षा प्रकट करता था, कवि (नाटककार) को यश मिले और उसकी धर्मवृद्धि हो, ऐसी प्रार्थना करता था, और अन्त में अपनी यह शुभकामना भी प्रकट करता था कि इस पूजा से समस्त देवता प्रसन्न हो। प्रत्येक शुभाकांक्षा की समाप्ति पर पारिपाश्विक लोग 'ऐसा ही हो' (एवमस्तु) कहकर प्रतिवचन देते थे और नान्दीपाठ समाप्त होता था। फिर शुष्कावकृष्टा विधि के बाद वह एक ऐसा श्लोक पाठ करता था, जिसमें अवसर के अनुकूल बातें होती थीं, अर्थात् वह या तो जिस देवता की विशेष पूजा के अवसर पर नाटक खेला जा रहा हो, उस देवता की स्तुति का श्लोक होता था, या फिर जिस राजा के उत्सव पर अभिनय हो रहा हो, उसकी स्तुति का। या फिर वह ब्रह्मा की स्तुति का पाठ करता था। फिर जर्जर के सम्मान के लिए भी वह एक श्लोक पढ़ता था और फिर चारी नृत्य शुरू होता था। इसकी विस्तृत व्याख्या और विधि 'नाट्यशास्त्र' के ग्यारहवें अध्याय में दी हुई है। यह चारी का प्रयोग पार्वती की प्रीति के उद्देश्य से किया जाता था; क्योंकि पूर्वकाल में कभी शिव ने इस विशेष भङ्गी से ही पार्वती के साथ फ्रीड़ा की थी। इस सविलास अंगविचेष्टित रूप चारी के बाद महाचारी का विधान भी 'नाट्यशास्त्र' में दिया हुआ है। इस समय सूत्रधार जर्जर या ध्वजा को पारिपाश्विकों के हाथ में दे देता था। फिर भूतगण की प्रीति के लिए ताण्डव का भी विधान है। फिर विद्रूपक आकर कुछ ऐसी ऊलजलूल बातें करता था, जिससे सूत्रधार के चेहरे पर स्मित-हास्य छा जाता था और फिर प्ररोचना होती थी, जिसमें नाटक के विषय-वस्तु अर्थात् किसकी कौन-सी जीत या हार की कहानी अभिनीत होनेवाली है, ये सब बातें बता दी जाती थी, और अब वास्तविक नाटक शुरू होता था। शास्त्र में ऊपर की कही बातें विस्तारपूर्वक कही गयी हैं। परन्तु साथ ही यह भी कहा गया है कि इस क्रिया को संक्षेप में भी किया जा सकता है। और यदि इच्छा हो तो और भी विस्तारपूर्वक करने का निर्देश देने में शास्त्र श्रुक्ता नहीं। ऊपर बतायी हुई क्रियाओं के प्रयोग से यह विश्वास किया जाता था कि अम्भरा, ऐ, गन्धर्व, दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, यक्ष तथा अन्यान्य देवगण और रुद्रगण प्रसन्न होते हैं और नाटक निर्विघ्न समाप्त होता है। 'नाट्यशास्त्र' के बाद के इसी विषय के लक्षणग्रन्थों में यह विधि इतनी विस्तारपूर्वक नहीं कही गयी है। 'दशरूपक', 'साहित्यदर्पण' आदि में तो बहुत संक्षेप में इसकी चर्चा-भर कर दी गयी है। इस बात से यह अनुमान होता है कि बाद की इतने विस्तार और आढम्बर के साथ यह क्रिया नहीं होती होगी। विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' से तो

इतना स्पष्ट ही हो जाता है कि उनके जमाने में इतनी विस्तृत क्रिया नहीं होती थी। जो हो, सन् ईसवी के पहले और बहुत बाद में भी इस प्रकार की विधि रही जरूर है।

अभिनेताओं के विवाद

कभी-कभी अभिनेताओं में अपने-अपने अभिनय-कौशल की उत्कृष्टता के सम्बन्ध में कलह उपस्थित हो जाता था। साधारणतः यह विवाद दो श्रेणी के होते थे, शास्त्रीय और लौकिक। शास्त्रीय विवाद का एक सरस उदाहरण कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' में है। इसकी चर्चा हम अन्यत्र कर आये हैं। इसमें रस, भाव, अभिनयभंगिमा, मुद्राएँ, चारियाँ आदि विचारणीय होती थी। कुछ दूसरे विवाद ऐसे होते थे जिनमें लोकजीवन की चेष्टाओं के उपस्थापन पर मतभेद हुआ करता था। उस समय राजा प्राश्निक नियुक्त करता था। प्राश्निक के लक्षण 'नाट्यशास्त्र' में दिये हुए हैं। यदि वैदिक क्रिया-कलाप-विषयक कोई विवाद होता था तो यज्ञविद् कर्मकाण्डी निर्णायक (प्राश्निक) नियुक्त होता था। यदि नाच की भंगी में विवाद हुआ तो नर्तक निर्णायक होता था। इसी प्रकार छन्द के मामले में छन्दोविद्, पाठ-विस्तार के मामले में वैयाकरण, राजकीय विभव या राजकीय अन्तःपुर का आचरण या राजकीय आचरण का विषय हो तो राजा स्वयं निर्णायक होता था। नाटकीय सौष्ठव का मामला होता था तो राजकीय दरबार के अच्छे वक्ता बुलाये जाते थे। प्रणाम की भंगिमा, आकृति और उसकी चेष्टाएँ, वस्त्र और आभरण की योजना और नेपथ्यरचना के प्रसंग में चित्रकारों की निर्णायक बनाया जाता था और स्त्री-पुरुष के परस्पर आकर्षणवाले मामलों में गणिकाएँ उत्तम निर्णायक समजी जाती थीं। भृत्य के आचरण के विषय में विवाद उपस्थित हुआ तो राजा के भृत्य प्राश्निक होते थे (27-63-67)। अवश्य ही जब शास्त्रीय विवाद उपस्थित हो जाता था तो शास्त्र के जानकारों की नियुक्ति होती थी।

नाटकों के भेद

अभिनीयमान नाटकों में सब प्रकार के मनोरंजक और रसोद्दीपक रूपक होते थे। शृंगार, वीर या करुणरसप्रधान ऐतिहासिक 'नाटक', नागरिक रईसी की कविकल्पित प्रेम-कथाओं के 'प्रकरण', धूर्तों और दुष्टों का हास्योत्तेजक उपस्थापन-मूलक 'भाण'; स्त्रीहीन, वीररसप्रधान एकांकी 'व्यायोग'; और तीन अंक का 'समवकार'; भयानक दृश्यों को दिखानेवाला भूत-प्रेत पिशाचों का उपस्थापक 'डिम', स्वर्गीय प्रेमिका के लिए जूझ पड़नेवाले प्रेमियों की सनसनी फैलानेवाली प्रतिस्पर्द्धितावाला 'ईहामृग'; स्त्री-शोक की करुण-कथा-समन्वित एकांकी 'अंक'; एक ही पात्र द्वारा अभिनीयमान विनोद और शृंगारप्रधान 'वीथी', हँसानेवाला 'प्रहसन' आदि रूपक बहुत लोकप्रिय थे। फिर बहुत तरह के उपरूपक भी थे, जिनमें नाटिका का प्रचलन सबसे अधिक था। यह स्त्रीप्रधान चार अंक का नाटक होता था और इसका कार्यक्षेत्र साधारणतः राजकीय अन्तःपुर तक ही सीमित था। प्रकरणिका, सट्टक और त्रोटक इसी श्रेणी के हैं। गोष्ठी में नौ-दस पुरुष और पाँच या छः स्त्रियाँ अभिनय करती थीं, हल्लीश में एक पुरुष कई स्त्रियों के साथ नृत्य करता था। इसी प्रकार के और भी बहुत-से छोटे-मोटे रूपकों का अभिनय होता था। परवर्ती ग्रन्थों में अठारह प्रकार के उपरूपक गिनाये गये हैं। उपर्युक्त उपरूपकों के सिवा नाट्यरास है, प्रस्थान है, उत्सास्य है, काव्य है, प्रँखण है, रासक है, संलापक है, श्रीगदित है, शिल्पक है, विलासिका है, दुर्मल्लिका है, भाणिका है। अचरज की बात यह है कि इतने विशाल सस्कृत-साहित्य में इन उपरूपकों में से अधिकांश को उदाहरणस्वरूप समझने के लिए भी मुश्किल में एकाध पुस्तक मिल पाती है। कभी-कभी तो एक भी नहीं मिलती। सम्भवतः ये लोक-नाट्यरूप में ही जीते हों। उदाहरण के लिए समवकार नामक रूपक—जिसमें देवामुर-संमर्ष ही बीज होता है; नायक प्रख्यात और उदात्त चरित का (अमुर ?) होता है और जिसमें तीन प्रकार के प्रेम, तीन प्रकार के कपट तथा तीन प्रकार के विश्रव या उत्तेजनामूलक घटनाएँ हुआ करती हैं; जिसमें बारह या अधिक अभिनेता हो सकते थे तथा जो लगभग सात-मवा मात घण्टे में खेला जाता था—इसका पुराना नमूना नहीं मिलता। वत्सराज का 'समुद्रमन्यन' (12वीं शताब्दी) बहुत बाद की रचना है और भास के 'पंचविश' नाटक के समवकार होने में सन्देह प्रकट किया गया है। सात-सात घण्टे तक चलनेवाले ऐंसे पौराणिक नाटक को लोक-नाट्य समझना ही उचित जान पड़ता है। परवर्ती काल में जब रंगमंच बहुत उन्नत हो गया होगा और कालिदास जैसे कविकवि के नाटक उपलब्ध होने लगे होंगे तो ये सम्ये नाटक उपरने स्तर के समाज में उपेक्षित हो गये होंगे। साधारण जनता में ये फिर भी प्रचलित रहे होंगे और आजकल की रामलीला में पुराने लौकिक रूप का थोड़ा अन्दाजा लगाया जा सकता है। इसी प्रकार ईहामृग,

डिम आदि के भी पुराने नमूने नहीं प्राप्त होते। बारहवीं शताब्दी के कवि वत्सराज ने नाट्य-लक्षणों का अध्ययन करके इनके नमूने बनाये थे। उनके समवकार की चर्चा ऊपर हो चुकी है। उनका 'रुक्मिणीहरण' ईहामृग का उदाहरण है। परन्तु पुराना उदाहरण नहीं मिलता। स्पष्ट है कि शास्त्रकार ने केवल पुस्तकी विद्या का ही विश्लेषण नहीं किया है, बल्कि उन दिनों जितने प्रकार के नाटक और अभिनय प्रचलित थे सबका विश्लेषण किया है। परवर्ती शास्त्रकारों की दृष्टि इतनी उदार और व्यापक नहीं थी।

ऋतु-सम्बन्धी उत्सव

प्राचीन काव्यों, नाटकों, आख्यायिकाओं और कथाओं से जान पड़ता है कि भारत-वर्ष ऋतु-सम्बन्धी उत्सवों को भलीभाँति मनाया करता था। इन उत्सवों में दो बहुत प्रसिद्ध हैं—वसन्तोत्सव और कौमुदीमहोत्सव। पहला वसन्त ऋतु का उत्सव है और दूसरा शरद् ऋतु का। संस्कृत का शायद ही कोई उल्लेखयोग्य कवि हो जिसने किसी-न-किसी बहाने इन दो उत्सवों की चर्चा न की हो। वसन्तोत्सव के विषय में यह बात तो अधिक निश्चय के साथ कही जा सकती है। कालिदास—जैसे कवि ने अपने किसी ग्रन्थ में वसन्त का और उसके उत्सव का वर्णन करने का मामूली मौका भी नहीं छोड़ा। 'मेघदूत' वर्षा का काव्य है, पर यक्षप्रिया के उद्यान का वर्णन करते समय प्रिया के चरणों के आघाल में फूट उठनेवाले अशोक और मुल की मदिरा से सिंचकर खिल उठनेवाले वकुल के बहाने कवि ने वहाँ भी वसन्तोत्सव को याद किया है। आगे चलकर हम देखेंगे कि अशोक और वकुल का दोहड़ उत्पन्न करना वसन्तोत्सव का एक प्रधान अंग था।

वसन्त के कई उत्सव हैं। इसमें सुवसन्तक और मदनोत्सव का वर्णन सबसे ज्यादा आता है। किसी-किसी पण्डित ने दोनों को एक उत्सव मानकर गलती की है। वात्स्यायन के 'कामसूत्र' में यक्षरात्रि, कौमुदीजागर और सुवसन्तक—ये तीनों उत्सव समस्थानीया के प्रसंग में दिये हुए हैं, अर्थात् इन उत्सवों को नागरिक लोग एकत्र होकर मनाते थे। एक बहुत बाद के आचार्य यशोधर ने सुवसन्तक का अर्थ मदनोत्सव बताया है। उसी पर से यह भ्रम पण्डितों में फैल गया है। हम आगे चलकर देखेंगे कि सुवसन्तक वस्तुतः अलग उत्सव था और उसके मनाने की विधि भी दूसरे प्रकार की थी। 'कामसूत्र' में होलिका नामक एक अन्य उत्सव का उल्लेख है जो आधुनिक होली के रूप में अब भी जीवित है। प्राचीन ग्रन्थों से जान

पड़ता है कि मदनोत्सव फागुन से लेकर चैत्र के महीने तक मनाया जाता था। इसके दो रूप होते थे, एक सार्वजनिक धूमधाम का और दूसरा अन्तःपुरिकाओं के परस्पर-विनोद और कागदेव के पूजने का। इसके प्रथम रूप का वर्णन सुप्रसिद्ध सम्राट् श्रीहर्षदेव की 'रत्नावली' में इतने मनोहर और सजीव ढंग से अंकित है कि उस उत्सव का अन्दाजा लगाने के लिए उससे अधिक उपयोगी और कोई वर्णन नहीं हो सकता। इस सार्वजनिक धूमधाम के अतिरिक्त इसका एक शान्त सहज रूप और भी था। उसका थोड़ा-सा आभास पाठकों को भवभूति-जैमे कवि की शक्तिशाली लेखनी की सहायता से दिया जायेगा।

संगीत

संगीत का प्रचार इस देश में बहुत पुराने जमाने से है। वैदिक काल में ही सात स्वरों का विभाजन किया गया था, यद्यपि उनके नाम ठीक वही नहीं थे जो परवर्ती काल में प्रचलित हो गये। वैदिक साहित्य में दुन्दुभि, भूमिदुन्दुभि, आघाति आदि आतौद्य बाजे बज चुके थे और वीणा, काण्डवीणा आदि वीणाजातीय तन्त्री यन्त्र भी बज गये थे। रामायण और महाभारत में अनेक वाद्ययन्त्रों के नाम आते हैं और सप्तस्वरों और वार्धस श्रुतियों की चर्चा आती है। भरत के 'नाट्यशास्त्र' में इसकी शास्त्रीय विवेचना मिलती है जो बहुत संक्षिप्त भी है और अस्पष्ट भी। इस ग्रन्थ में स्वर, श्रुति, मूर्छना आदि की व्याख्या है। राग का उल्लेख इस ग्रन्थ में नहीं पाया जाता, पर इसके ही समान अर्थों में 'जाति' का व्यवहार किया गया है। संगीत की जातियाँ अठारह बतायी गयी हैं। मतंग नामक आचार्य का बृहद्देशी ग्रन्थ प्रथम बार राग का उल्लेख करता है। ग्रन्थ के नाम से ही स्पष्ट है कि मतंग के सामने देशी 'राग' पर्याप्त थे और वे सम्भवतः 'शास्त्रीय' संगीत 'जाति' से अलग ढंग के थे। मतंग सम्भवतः सन् ईसवी की चौथी-पाँचवी शताब्दी में हुए थे। उन्होंने देशी संगीत की परिभाषा इस प्रकार की है—स्त्रियाँ, बालक, गोपाल और क्षितिपाल अपनी इच्छा से जिन गानों का गायन करते हैं, अर्थात् किसी प्रकार की शास्त्रीय शिक्षा के बिना ही आनन्दोल्लासवश गाते हैं, वे 'देशी' कहलाते हैं :

अबलाबालगोपालै. क्षितिपालैनिजेच्छया ।

गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिरुच्यते ॥

'राग' का परिचय कालिदास को भी था, क्योंकि 'तवास्मि गीत-रागेण' में राग शब्द का व्यवहार लगभग आधुनिक अर्थ में ही है। कुछ लोग तो इस श्लोक के

‘सारंगेण’ पद का श्लिष्ट अर्थ करके यह भी बताना चाहते हैं कि सारंग राग का भी उन्हें परिचय था। यदि यह व्याख्या ठीक हो तो कालिदास के युग ने उन प्रमुख रागों का अस्तित्व स्वीकार किया जा सकता है जो बाद में बहुत प्रमुख होकर आये हैं। पर इस व्याख्या के मानने में कुछ ऐतिहासिक अडचनें बतायी जाती हैं। 13वीं शताब्दी के शाङ्गदेव ने इन्हे ‘अधुना प्रसिद्ध’ कहा है।

मदनोत्सव

सम्राट् श्रीहर्षदेव के विवरण से जान पड़ता है कि दोपहर के बाद सारा नगर मदनोत्सव के दिन पुरवासियों की करतल-ध्वनि, मधुर संगीत और मृदग के मधुर घोष से मुखरित हो उठता है, नगर के लोग (पौरजन) मदमत्त हो जाते थे। राजा अपने ऊँचे प्रासाद की सबसे ऊपरवाली चन्द्रशाला में बैठकर नगरवासियों के आमोद-प्रमोद को देखा करते थे। नगर की कामिनियाँ मधुपान करके ऐसी मतवाली हो जाती थी कि सामने जो कोई पुरुष पड़ जाता, उस पर पिचकारी (शृङ्गक) के जल की बौछार करने लगती थी। बड़े-बड़े रास्तों के चौराहे मंदल नामक बाजे के गम्भीर घोष और चर्चरी की ध्वनि से शब्दायमान हो उठते थे। ढेर-का-ढेर सुगन्धित अबीर दसों दिशाओं में इतना उड़ता रहता था कि दिशाएँ रंगीन हो उठती थी। जब नगरवासियों का आमोद पूरे गढ़ाव पर आ जाता तो नगरी के सारे राजपथ केशरमिश्रित अबीर में इस प्रकार भर उठते थे मानो उसकी छाया पड़ रही हो। लोगों के शरीर पर शोभायमान अलंकार और सिर पर पहने हुए अशोक के लाल फूल, इस लाल-पीले सौन्दर्य को और भी अधिक बढ़ा देते थे। ऐसा जान पड़ता था कि नगरी के सभी लोग सुनहरे रंग में डूबो दिये गये हैं।

कीर्ण-पिप्तातकोषैः कृत्तिदिवसमुखैः कुकुमसोदगौरैः
हेमालंकारभाभिर्भरनमितशिल्पैः मेघैः कंकिरातैः ।
ऐषा वेपाभिलक्ष्यस्वभवनविजिताशेषवित्तेश्वरोपा
कौशाम्बी शातकुम्भद्रव्यचित्तजनेवैवपीता विभाति ।

(रत्नावली, 1-11)

राजकीय प्रासाद तथा अन्य समृद्धिशाली भवनों के मामनेवाने आगन में निरन्तर फव्वारा छूटा करता था, जिससे अपनी-अपनी पिचकारी में जल भरने की होड़-सी मची रहती थी। इस स्थान पर पौरयुवतियों के बराबर आने रहने में उनकी माँग के मिन्दूर और गान के अबीर भरते रहते थे, मारा आगन नाल

कीचड़ से भर जाता था और फर्श सिन्दूरमय हो उठता था :

धारायंत्रविमुक्तसन्ततपयःपूरप्सुते सर्वतः

सद्यः सान्द्रविमर्दकर्मकृतक्रोडे क्षणं प्रांगणे ।

उद्दामप्रमदाकपोलनिपतत्सिन्दूररागारुणः

सैन्दूरीक्रियते जनेन चरणान्यासैः पुरः कुट्टिमम् ॥

(‘रत्नावली’, 1-12)

उस दिन वेश्याओं के मुहल्ले में सबसे अधिक हुड़दंग दिखायी देता था । रसिक नागरिक पिचकारियों में सुगन्धित जल भरकर वेश्याओं के कोमल शरीर पर फेंका करते थे और वे सीत्कार करके सिहर उठती थी । वहाँ इतना अवीर उड़ता था कि सारा मुहल्ला अन्धकारमय हो जाया करता था ।

अन्तःपुर की रसिका परिचारिकाएँ हाथ में आभ्र-मंजरी लिये हुए द्विपदी-खण्ड का गान करती, नृत्य करने लगती थी । इस दिन इनका आमोद मर्यादा की सीमा पार कर जाता था । वे मदपान से मत्त हो उठती थी । नाचते-नाचते उनके केशपाश शिथिल हो जाते थे, कबरी (जूड़ा) की बाँधनेवाली मालतीमाला खिसककर न जाने कहाँ गायब हो जाती थी, पैर के नूपुर भटकन-भटकन के वेग को न संभाल सकने के कारण दुगुने जोर से झनझनाते रहते थे—नगरी के भीतर और बाहर सर्वत्र आमोद और उल्लास की प्रचण्ड आँधी बह जाती थी :

स्त्रस्तः स्त्रग्दामशोभा त्यजति विरचितान्याकुलः केशपाशः ।

क्षीवाया नूपुरो च द्विगुणतरमिमौ क्रन्दतः पादलग्नौ ।

व्यस्तः कम्पानुबन्धादनवरतमुरो हन्ति हारोऽयमस्याः ।

क्रीडन्त्याः पीडयेव स्तनभरविनमन्मध्यमंगानपेक्षम् ॥ .

मदनोत्सव के सार्वजनिक उत्सव का एक अपेक्षाकृत अधिक शान्त-स्निग्ध चित्र भवभूति के ‘मालती-माधव’ नामक प्रकरण में पाया जाता है । उत्सव के दिन मदनोद्यान में, जो विशेष रूप से इसी उत्सव का उद्यान होता था और जिसमें कामदेव का मन्दिर हुआ करता था, नगर के स्त्री-पुरुष एकत्र होते थे और भगवान् कन्दर्प की पूजा करते थे । वहाँ सब लोग अपनी इच्छा के अनुसार फूल चुनते, माला बनाते, अवीर-कुक्कुम से क्रीड़ा करते और नृत्य-गीत आदि से मनोविनोद किया करते थे । इस मन्दिर में प्रतिष्ठित परिवार की कन्याएँ भी आती और मदन देवता की पूजा करके मनोभिलषित वर की प्रार्थना किया करती थी । लोगो की भीड़ प्रातःकाल से ही शुरू हो जाती और सायंकाल तक अबाध चलती रहती थी । ‘मालती-माधव’ में वर्णित मदनोद्यान में अमात्य भूरिवसु की कन्या मालती भी पूजन के लिए और उत्सव मनाने के लिए गयी थी । सशस्त्र पुरुषों से सुरक्षित एक विशाल हाथी की पीठ पर बैठकर वह आयी थी और उसी पर बैठकर लौट गयी थी । मालती सबियोंसमेत मदनोद्यान में सैर करने भी गयी थी । इससे जान पड़ता है कि इस मेले में केवल साधारण नागरिक ही नहीं आते थे, सम्भ्रान्तवंशीया कन्याएँ भी घूम-फिर सकती थी ।

मदनोत्सव के इन दो वर्णनों के पढ़ने से पाठकों के मन में इनके परस्पर विरोधी होने की शंका हो सकती है। पहले वर्णन में नगर के लोग नगर में ही सायंकाल मदमत्त हो उठते थे, पर दूसरे वर्णन से जान पड़ता है कि वे सवेरे से लेकर शाम तक मदनोद्यान के मेले में जाया करते थे। परन्तु असल में यह विरोध नहीं है। वस्तुतः मदनोत्सव कई दिन तक मनाया जाता था। समूचा वसन्त ऋतु ही उत्सवों से भरा होता था। पुराण-ग्रन्थों के देखने से जान पड़ता है कि मदनोत्सव चैत्र शुक्ल द्वादशी को शुरू होता था। उस दिन लोग व्रत रखते थे। अशोकवृक्ष के नीचे मिट्टी का कलश स्थापन किया जाता था। उसमें सफेद चावल भर दिये जाते थे। नाना प्रकार के फल और ईख विशेष रूप से पूजोपहार का काम करती थी। कलश को सफेद वस्त्र से ढक दिया जाता था और श्वेत चन्दन छिड़का जाता था। कलश के ऊपर एक ताम्रपत्र रखा जाता था उसके ऊपर कदलीदल बिछाकर कामदेव और रति की प्रतिमा बनायी जाती थी। नाना भाँति के गन्ध-धूप से और नृत्य-वाद्य से कामदेव को प्रसन्न करने का प्रयत्न किया जाता था ('मत्स्यपुराण' 7वाँ अध्याय)। इसके दूसरे दिन अर्थात् चैत्र शुक्ल त्रयोदशी को भी मदन की पूजा होती थी और सम्मिलित भाव से स्तुति की जाती थी। चैत्र शुक्ल चतुर्दशी की रात को केवल पूजा ही नहीं होती थी, नाना प्रकार के अश्लील गान भी गाये जाते थे और पूर्णिमा के दिन छककर उत्सव मनाया जाता था। सम्भवतः त्रयोदशी-वाला उत्सव ही मदनोद्यान का उत्सव है और पूर्णिमावाला 'रत्नावली' में वर्णित मदनोत्सव।

अशोक में दोहद

इस उत्सव का सबसे अधिक आकर्षक और सरस रूप अन्तःपुर के अशोक वृक्षतले होनेवाली मदन-पूजा है। महाराज भोजदेव के 'सरस्वती कण्ठाभरण' में स्पष्ट ही लिखा है कि यह उत्सव त्रयोदशी के दिन होता था, उस दिन कुसुम्भी रंग की कंचुकीमात्र धारण करनेवाली तरुणियाँ छककर उत्सव मनाया करती थीं। महाकवि कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' से और श्रीहर्षदेव की 'रत्नावली' से इस उत्सव की एक झलक मिल जाती है। 'मालविकाग्निमित्र' से जान पड़ता है कि उस दिन मदनदेव की पूजा के पश्चात् अशोक में दोहद उत्पन्न किया जाता था। यह दोहद क्रिया इस प्रकार होती थी—कोई सुन्दरी सब प्रकार के आभरण पहनकर पैरों में महावर लगाकर और नूपुर धारणकर बायें चरण में अशोक वृक्ष

पर आघात करती थी। इस चरणाघात की विलक्षण महिमा थी। अशोक वृक्ष नीचे से ऊपर तक पुष्प-स्तवकों (गुच्छों) से भर जाता था। साधारणतः रानी ही यह कार्य करती थी। परन्तु 'मालविकाग्निमित्र' में वर्णित घटना के दिन उनके पैर में चोट आ गयी थी इसलिए अपनी परिचारिकाओं में सबसे अधिक सुन्दरी 'मालविका' को ही उन्होंने इस कार्य के लिए नियुक्त किया था। मालविका की एक सखी बकुलावलिका ने उसे महावर और नूपुर पहना दिये। मालविका अशोकवृक्ष के पास गयी, उसके पल्लवों के एक गुच्छे को हाथ से पकड़ा, फिर दाहिनी ओर जरा झुकी और बायें पैर को धीरे से उठाकर अशोकवृक्ष पर एक मृदु आघात किया। नूपुर जरा-आ झुनझुना गया और यह आश्चर्यचकन सरस कृत्य समाप्त हुआ। राजा इस उत्सव में सम्मिलित नहीं हुए थे, बाद में संयोगवश आ उपस्थित हुए थे। रानी की अनुपस्थिति ही शायद उनकी अनुपस्थिति का कारण थी। पर 'रत्नावली' वाले वर्णन में रानी ने ही प्रधान हिस्सा लिया था, वहाँ राजा और विदूषक उपस्थित थे और अन्तःपुर की अन्य परिचारिकाएँ भी मौजूद थी। अपनी सबसे सुन्दर परिचारिका सागरिका को रानी ने जान-बूझकर वहाँ से हटा दिया था। अशोकवृक्ष के नीचे सुन्दर स्फटिक-विनिर्मित आसन पर रानी ने राजा को बैठाया, पास ही दूसरे आसन पर वसन्तक नामक विदूषक भी बैठ गया। कांचनमाला नामक प्रधान परिचारिका ने रानी के सुन्दर कोमल हाथों में अबीर-कुसुम-चन्दन और पुष्प-सम्भार दिये। रानी ने पहले मदनदेव की पूजा की और फिर पुष्पांजलि पति के चरणों पर बिखेर दी। ब्राह्मण वसन्तक को यथारिति दक्षिणा दी गयी। यह सब कार्य सायंकाल के आसपास हुए, क्योंकि पूजाविधि के समाप्त होते ही बैतालिकों ने सन्ध्याकालीन स्तुति पाठ किया और राजा ने पूर्व की ओर देखा कि कुकुम और अबीर में लिपटे हुए चन्द्रदेव प्राची दिशा को लाल बनाकर उदय-मंच पर आसीन हुए। इस दिन पूर्णिमा थी।

श्री भोजदेव के 'सरस्वतीकण्ठाभरण' से यह जान पड़ता है कि यह किसी निश्चित तिथि का उत्सव नहीं था। जिस किसी दिन इसका अनुष्ठान हो सकता था। इस उत्सव का विशेष नाम 'अशोकोत्सविका' (पृ. 574) था।

शारदातनय के 'भावप्रकाश' में वसन्त के निम्नांकित उत्सवों का उल्लेख (पृ. 137) है—अष्टमी-चन्द्र, शक्रार्चा या इन्द्रपूजन, वसन्त या सुवसन्तक, मदनोत्सव, बकुल और अशोक के वृक्षों के पास विहार और शात्मली मूल-खेलन या एकशात्मली-विनोद। इसके अतिरिक्त निदाघकाल के कई विनोद भी वसन्त में मनाये जा सकते होंगे; क्योंकि शारदातनय ने निदाघ (श्रीष्म) उत्सवों के पहले यह लिख दिया है कि ये प्रायः श्रीष्मऋतु के हैं, अर्थात् अन्य ऋतु में भी इनका निषेध नहीं है। 'कामसूत्र' की जयमंगला टीका से कई विनोदों का वसन्त में मनाया जाना निश्चित है। निदाघ में प्रायः मनाये जानेवाले उत्सवों के नाम ये हैं—उद्यानपात्रा, मल्ल-क्रीडा (जल-क्रीडा), पुष्पावचयिका (फूल चुनना), नवाम्रलादनिका (नये आम का खाना) और आम और माधवीलता का विवाह।

इनमें प्रायः सभी वसन्त के वर्णन के सिलसिले में प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित है। जलक्रीड़ा और नये आम का खाना भी वसन्त के अन्तिम दिन में असम्भव नहीं है।

सुवसन्तक

‘सरस्वतीकण्ठाभरण’ के अनुसार सुवसन्तक वसन्तावतार के दिन को कहते हैं। अर्थात् जिस दिन प्रथम बार वसन्त पृथ्वी पर उतरता है। इस तरह आजकल के हिसाब से यह दिन वसन्तपंचमी को पड़ना चाहिए। ‘मात्स्यसूक्त’ और ‘हरि-भक्तिविलास’ आदि ग्रन्थों के अनुसार इसी दिन वसन्त का प्रथम प्रार्दुभाव होता है। इसी दिन मदन की पहली पूजा विहित है। इसी दिन उस युग की विलासिनियाँ कण्ठ में दुष्प्राप्य नव आम्रमजरी धारण करके ग्राम को जगमग कर देती थी :

छणपिट्ठधूसरत्पणि महमअतम्बच्छि कुवलआहरणे ।

कंठकअचूअमंजरि पुत्ति तुए मडियो गामो ॥

—‘सरस्वतीकण्ठाभरण’, पृ 575

और कालिदास के ‘ऋतुसंहार’ से स्पष्ट है कि पुराने गर्म कपड़ों को फेंककर कोई लाक्षारस से या कूकुम के रंग से रंजित और सुगन्धित कातागुरु से सुवासित हल्की लाल साड़ियाँ पहनती थी, कोई कुसुम्भी दुकूल धारण करती थी और कोई-कोई कानों में नवीन कर्णिकार के फूल, नील अलको (नेत्रो) में लाल अशोक के फूल और वक्ष स्थल पर उत्फुल्ल नव-मल्लिका की माला धारण करती थी :

गुरुणि वासासि विहाय तूर्णं तनूनि लाक्षारसरंजितानि ।

सुगन्धिकालागुरुधूपितानि घत्तेऽङ्गना काममदालसाङ्गी ॥13॥

कुसुम्भरागारुणितैर्दुकूलैर्नितम्बबिबानि विलासिनीनाम् ।

रक्ताशुकैः कुकुमरागगौरैरलक्रियन्ते स्तनमण्डलानि ॥14॥

कर्णेषु योग्यं नवकर्णिकार चलेषु नीलेष्वलकेष्वशोकः ।

पुष्पं च फुल्लं नवमल्लिकायाः प्रयाति कान्तिं प्रमदाजनस्य ॥16॥

उद्यानयात्रा

उन दिनों वसन्त ऋतु की उद्यानयात्रा और वन-यात्राएँ काफी मजेदार होती थी। 'कामसूत्र' (पृ. 53) से स्पष्ट है कि निश्चित दिन को दोपहर के पूर्व ही नागरिक-गण सजधज कर तैयार हो जाते थे। घोड़ों पर चढ़ करके किसी दूर स्थित उद्यान या वन की ओर—जो एक दिन में ही लौट आने योग्य दूरी पर होता था—जाया करते थे। कभी-कभी इनके साथ गणिकाएँ भी होती थी और कभी-कभी अन्तःपुर की गृहदेवियाँ होती थीं। इन उद्यान-यात्राओं में कुक्कुट (मुर्गें), लाव, बटेरो आदि और मेघ अर्थात् भेड़ों की लड़ाइयाँ हुआ करती थी। ये युद्ध काफी उत्तेजक होते थे और लड़नेवाले पशु-पक्षी लहसुहान हो जाते थे। इनकी नृशंसता देखकर ही शायद सम्राट् अशोक ने अपने शिलालेखों में इनकी मनाही का फर्मान जारी किया था। तो, इन उद्यानयात्राओं या पिकनिक-पार्टियों में हिन्दोल-लीला, समस्या-पूर्ति, आख्यायिका, विन्दुमती, आदि प्रहेलिकाओं के खेल होते थे। वसन्तकालीन वनविहार में कई उल्लेखयोग्य खेल यहाँ दिये जा रहे हैं। श्रीईकशात्मली या ज्ञात्मली-मूल-खेलन नाम का विनोद 'कामसूत्र', 'भावप्रकाश' और 'सरस्वती-कण्ठाभरण' आदि ग्रन्थों में दिया हुआ है। ठीक यह किस तरह का होता था, कुछ समझ में नहीं आता। पर फलों से लदे किसी एक ही सेमर के पेड़तले आँख-मिचौनी खेलने के रूप में यह रहा होगा। सेमर का पेड़ ही क्यों चुना जाता था, यह समझ में नहीं आता। शायद उन दिनों वसन्त में लाल कपड़े पहने जाते थे और यह कुसुम-निर्भर (लाल फूलों से लदा) पेड़ सूका-चोरी खेलने का सर्वोत्तम साधन रहा हो। आजकल यह किसी प्रदेश में किसी रूप में जी रहा है कि नहीं, नहीं मालूम। यहाँ यह कह रखना उचित है कि 'कामसूत्र' की जयमंगला टीका के अनुसार इस विनोद का प्रचलन विदर्भ या वरार प्रान्त में अधिक था।

वसन्त के अन्य उत्सव

उदकध्वेदिका भी पुराना विनोद है। यह होली के दिन अब भी निस्सन्देह जी रहा है और ऊपर श्रीहर्षदेव की गवाही से हमने मदनोत्सव का जो वर्णन पढ़ा है, उस पर से निश्चित रूप से अनुमान किया जा सकता है कि आज वह अपने मूल रूप में ही जीता है। बाँस की पिचकारियों में सुगन्धित जल भरकर युवकगण अपने

प्रियजनों को सराबोर कर देते थे। यही उदकक्ष्वेडिका कहा जाता था। इसका उल्लेख 'कामसूत्र' में भी है, और जयमंगला टीका के अनुसार इस विनोद का प्रचलन मध्यदेश में ही अधिक था। नागरिकाएँ जब अन्नदेव (कामदेव) की पूजा के लिए आम्र-मजरी चुनकर कानों में पहनकर निकलती थीं तो उनके परस्पर हास-विलास से यह कार्य अत्यन्त सरस हो उठता था। पुरुष कभी अलग और कभी स्त्रियों के साथ इस चयन-कार्य को करते थे। इसे चूत-भञ्जिका कहते थे। वसन्त काल में फूल चुनना उन दिनों की नागरिकाओं के लिए एक खासा मनोविनोद था। इसे पुष्पावचायिका कहते थे। भोजदेव तो कहते हैं कि सुन्दरियों की मुख-मदिरा से सिंचने पर जब बकुल फूलता था, तब उसी के फूल चुनकर यह उत्सव मनाया जाता था ('सरस्वतीकण्ठाभरण', पृ. 576)। सखियों के उपालम्भ-वाक्यों और प्रिय-हृदयों के उल्लसित विलास से कुसुमावचय का वह उत्सव बहुत स्फूर्तिप्रद होता था; क्योंकि कवियों ने जो खोलकर इसका वर्णन किया है। वसन्तकाल में जिस प्रकार प्रकृति अपने-आपको निःशेष भाव से उद्बुद्ध कर देती है, उसी प्रकार जब मनुष्य भी कर सके तो उत्सव सम्भव है। प्रकृति ने अगर उल्लास प्रकट ही किया किन्तु मनुष्य जड़ीभूत बना रहा तो उत्सव कहाँ हुआ? दूसरी ओर यदि मनुष्य ने अपना हृदय खोलकर फूले हुए वृक्षों और मदिरायित मलय-पवन का आनन्द उपभोग किया तो प्रकृति की जो भी अवस्था क्यों न हो, वह आनन्ददायक ही होगी। मनुष्य ही प्रधान है, प्रकृति का उत्सव उसी की अपेक्षा में होता है। संस्कृत कवि ने इस महासत्य का अनुभव किया था। भारतवर्ष का चित्त जब स्व-तन्त्र था, जब वह उल्लास और विलास का सामंजस्य कर सकता था, उन दिनों मनुष्य की इस प्रधानता का ठीक-ठीक अनुभव कर सका था। फूल तो बहुत खिलते हैं, परन्तु पुष्प-पल्लवों से भरी हुई धरती असल में वह है जहाँ मनुष्य के सुन्दर चरणों का संसर्ग है, जहाँ उसका मनोभ्रमर दिनरात में डंढराया करता है :

सन्तु द्रुमाः किसलयोत्तरपत्रभाराः प्राप्ते वसन्तसमये कथमित्यमेव
न्यासैर्नवद्युतिमतो पदयोस्तवेयं भू.पुष्पिता सुतनु पल्लवितेव भाति ॥
—'सूक्तिसहस्र'

एक और उत्सव है, अभ्यूषसादनिका। गेहूँ, जौ आदि शूक धान्य, तथा चना, मटर आदि शमी धान्य के कच्चे पौधे में लगी फलियों को भूनकर अभ्यूष और होलाका नामक खाद्य बनाये जाते थे। नागर लोग इन वस्तुओं को खाने के लिए नगर के बाहर धूमधाम के साथ जाया करते थे। आजकल यह उत्सव वसन्त-पंचमी के दिन मनाया जाता है।

इस प्रकार वसन्त की हवा कुसुमित आम की शाखाओं को कँपाती हुई आती थी, कोकिला की हूकभरी कूक दसों दिशाओं में फैला देती थी और शीतकालीन जडिमा में मुक्त मानव-चित्त को जवर्दस्ती हरण कर ले जाती थी :

आकम्पयन् कुसुमिताः सहकारशाखाः
विस्तारयन् परमृतस्य वचांसिदिक्षु ।

वायुविवाति हृदयानि हरन्नराणा
नीहारपातविगमात् सुभगो वसन्ते ॥

—‘ऋतुसंहार’, 6-22

उस समय पर्वतमाला के अनुपम सौन्दर्य से लोगों का चित्त विमोहित हो गया होता था, उसके सानुदेश में उन्मत्त कोकिल कूक उठते थे, प्रान्तभाग विविध कुसुम-समूह से लहक उठता था, शिलापट्ट सुगन्धित शिलाजतु की सुगन्धि से महक उठता था और राजा लोग सब देखकर आमोद-विह्वल हो उठते थे :

नानामनोज्ञकुसुमद्रुमभूषितान्तान्
हृष्टान्यपुष्टनिनदाकुलसानुदेशान् ।
शैलेयजालपरिणद्धशिलातलौघान्
दृष्ट्वा जनः क्षितिभृतो मुदमेति सर्वः ।

—ऋ. सं., 6-25

दरवारी लोगों के मनोविनोद

जो लोग राजसभाओं में बैठते थे वे भिन्न-भिन्न मनोवृत्तियों के होते थे । जब तक राजा सिंहासन पर बैठ रहते थे तब तक तो सारी सभा शान्त और सयत बनी रहती थी । दरवारी लोग अपनी-अपनी स्थिति और पदवी के अनुसार यथास्थान बैठे रहते थे, परन्तु राजा के आने के पहले और बीच में उनके उठ जाने पर सब लोग अपनी-अपनी रुचि के अनुसार मनोविनोद में लग जाते थे । ‘कादम्बरी’ में इस मनोविनोद का अच्छा-सा चित्र दिया हुआ है । जब राजा सभा में उपस्थित नहीं थे, उस समय कोई-कोई सामन्त पाशा खेलने के लिए कोठे खींच रहे थे, कोई पाशा फेंक रहे थे, कोई वीणा बजा रहे थे, कोई चित्रफलक पर राजा की प्रति-भूति अंकित कर रहे थे, कोई-कोई काव्यालाप में व्यस्त थे, कोई-कोई आपस में हँसी-दिल्ली में मगमूल थे, कुछ लोग विन्दुमती नामक काव्यात्मक खेल में उसभे हुए थे अर्थात् बहुत-से विन्दुओं में अकार, उकार आदि मात्राएँ लगा दी गयी थी और उन पर में पूरे श्लोक का वे उच्चार कर रहे थे, कुछ लोग प्रहेलिका (पहेली) नामक काव्यभेद का रम ले रहे थे, कोई-कोई राजा के बनाये हुए श्लोकों की चर्चा कर रहे थे, कोई-कोई विदग्ध रसिक ऐंसे भी थे जो भरी गभा में चार-बिलागि-नियों के कण्ठ और कपोल आदि में तिलकरचना कर रहे थे, कुछ लोग उन रमणियों के माथ ठिठोनी कर रहे थे, कुछ लोग बन्दीबनों में पुराने प्रतापी राजाओं

का गुणगान सुन रहे थे और इस प्रकार अपनी रुचि और सुविधा के अनुसार कालयापन कर रहे थे। राजसभा के बाहर राजा के विश्वात प्रासाद के एक पार्श्व में कही कुत्ते बंधे थे; कहीं कस्तूरी मृग विचरण कर रहे थे; कहीं कुबड़े, बौने, नपुंसक, गूंगे, बहरे आदमी घूम रहे थे; कहीं किन्नरयुगल और वनमानुष विहार कर रहे थे; कहीं सिंह-व्याघ्र आदि हिंस्र जन्तुओं के पिंजड़े वर्तमान थे। ये सभी वस्तुएँ दरबारियों के मनोविनोद का साधन थीं। स्पष्ट ही मालूम होता है कि राजदरवार के मुख्य विनाद में काव्यकला सबसे प्रमुख थी। वस्तुतः राजसभा में सात अंगों का होना परम आवश्यक माना जाता था। ये सात अंग हैं: (1) विद्वान्, (2) कवि, (3) भाट, (4) गायक, (5) मसखरे, (6) इतिहासज्ञ, और (7) पुराणज्ञ।

विद्वानः कवयो भट्टा गायकाः परिहासकाः ।

इतिहासपुराणज्ञाः सभा सप्तांग-संयुता ॥

काव्यशास्त्र विनोद

पुराना भारत विश्वास करता था कि बुद्धिमानों का काल काव्य-शास्त्र-विनोद में कटता है—‘काव्यशास्त्रविनोदेन कालो गच्छति धीमताम्’। हमने देखा ही है कि सभा, समाज, उद्यानयात्रा, पुत्रजन्म, भेला, यात्रा, कोई भी ऐसा अवसर नहीं आता था जिसमें वह काव्यालाप से विनोद न पाता हो। राजा कवि-सभाओं का नियमित आयोजन करते थे। हमने इस प्रकार की राजसभाओं को पहले ही लक्ष्य किया है। इन सभाओं में कवियों की परीक्षा हुआ करती थी। वासुदेव, सातवाहन, शुद्धक, साहसांक आदि राजाओं ने इस विशाल परम्परा को चलाया था और बहुत हाल तक सभी यशोर्ज्ज्वलापी भारतीय नरेश इस परम्परा का पोषण करते आये हैं। ‘काव्य-मीमांसा’ में राजशेखर ने लिखा है कि राजा लोग स्वयं भी किस प्रकार भाषा और काव्य की मर्यादा पर ध्यान देते थे—अपने परिवार में कई राजाओं ने बड़े नियम बनाये थे ताकि भाषागत माधुर्य ह्रास न होने पाये। जैसे; सुना जाता है मगध में राजा शिशुनाग ने यह नियम कर दिया था कि उनके अन्तःपुर में ट, ठ, ड, ढ, ञ, प, स, ह, इन आठ वर्णों का उच्चारण कोई न करे। दूरमेन के राजा कुबिन्द ने भी कटु संयुक्त अक्षरों के उच्चारण का प्रतिषेध कर दिया था। कुन्तलदेश में राजा सानवाहन की आज्ञा थी कि उनके अन्तःपुर में केवल प्राकृत भाषा बोली जाय। उज्जयिनी में राजा साहसांक की आज्ञा थी कि उनके

अन्तःपुर में केवल संस्कृत बोली जाय ।

कवियों का नाना भाव से सम्मान होता था । समस्याएँ दी जाती थी, और प्रहेलिका, विन्दुमती आदि से परीक्षा ली जाती थी । कवि लोग भी काफी सावधान हुआ करते थे । कोई उनकी रचना चुरा न ले, सुनकर याद करके अपने नाम से चला न दे, इस बात का ध्यान रखते थे । राजदोखर ने बताया है कि जब तक काव्य पूरा नहीं हुआ हो तब तक दूसरों के सामने उमने नहीं पढ़ना चाहिए । इसमें यह डर रहता है कि वह आदमी उस काव्य को अपना कहकर ख्यात कर देगा—फिर कौन साक्षी दे सकेगा कि किसकी रचना है ? सम्मानेच्छु कवियों में परस्पर-प्रतिस्पर्धा भी खूब हुआ करती थी । नाना भाव से एक-दूसरे को परास्त करने का जो प्रयत्न होता था उसकी कई मनोरंजक कहानियाँ पुराने ग्रन्थों में मिल जाती हैं । इस राजसभा में काव्यपाठ करना सामान्य बात नहीं थी । चिन्तासक्त मन्त्रियों की गम्भीर भूर्ति, सबकुछ करने के लिए प्रतिक्षण तत्पर दूतों की कठोर मुखमुद्रा, प्रान्तभाग में लुफिया विभाग के घूर्त्त मनुष्य, बहुतर ऐश्वर्यशालियों के हाथी-घोड़े-लाव-लश्कर की अभिभूत कर देनेवाली उपस्थिति, कायस्थों की कुटिल भूकुटियाँ और नयी-नयी कूटनीतिक चिन्ताओं का सर्वत्र विस्तार मामूली साहसवाले कवि को त्रस्त-शंकित बना देता था । एक कवि ने तो राजा के सामने ही इस राजसभा को हिंस्र-जन्तुओं से भरे समुद्र के समान कहकर अपना चित्त-विक्षोभ हल्का किया था :

चिन्तासक्तनिमग्नमन्त्रि-सलिलं दूतोर्मिशास्त्राकुलम्,
पर्यन्तस्थितचारनक्रमकरं नागाश्वहिंसाश्रयम् ।
नानावाशककंकपक्षिरुचिरं कायस्थसर्पास्पदम्,
नीतिक्षुण्णतटं च राजकरणं हिंस्रैः समुद्रापते ॥

नया कवि इस राजसभा में बड़ी कठिनाई में पड़ जाता था । एक कवि ने राजसभा में प्रथम बार आये हुए सम्भ्रम से कवि की वाणी को नवविवाहिता बधू से उपमा दी है । बिना बुलाये भी वह आना चाहती है, गले से उलझकर रह जाती है, पूछने पर भी बोलती नहीं, काँपती है, स्तम्भित हो रहती है, अचानक फीकी पड़ जाती है । गला रुँध जाता है, आँख और मुँह की रोशनी धीमी पड़ जाती है । कवि बड़े अफसोस के साथ अनुभव करता है कि वाणी है या नवोढा बहू है—दोनों में इतनी समानता है !

नाहूतापि पुरः पद रचयति प्राप्तोपकंठं हठात्
पृष्टा न प्रविवक्ति कम्पमयते स्तंभं समालम्बते ।
वैवर्ण्यं स्वरभङ्गशमञ्चति बलान्गन्दाक्षमन्दानना
कष्टं भोः प्रतिभावतोऽप्यभिसभ वाणी नवोढायते ॥

न तस्य वक्तृत्वसमुद्भवः स्याच्छिक्षाविशेषैरपि सुप्रयुक्तः ।

न गदंभो गायति शिक्षितोऽपि सर्दाशितं पश्यति नार्कमन्धः ॥

—‘कविकण्ठाभरण’, 1-22-23

यह और बात है कि पूर्व जन्म के पुण्य मे मन्त्रसिद्ध कवित्व हो जाय या फिर इसी जन्म मे सरस्वती की साधना से देवी प्रसन्न होकर कवित्वशक्ति का वरदान दे दे (‘कविकण्ठाभरण’, 1-24), परन्तु प्रतिभा थोड़ी-बहुत आवश्यक तो है ही। कवित्व सिखलानेवाले ग्रन्थों का यह दावा तो नहीं है कि वे गद्य को गाना सिखा देंगे, परन्तु इतना दावा वे अवश्य करते हैं कि जिस व्यक्ति में थोड़ी-सी भी शक्ति हो उसे इस योग्य बना देंगे कि वह सभाओं और समाजों मे कीर्ति पा ले।

उक्ति-वैचित्र्य

यदि हम इस बात को ध्यान में रखें तो सहज ही समझ आ जाता है कि उक्ति-वैचित्र्य को इन अलंकारिकों ने इतना महत्त्व क्यों दिया है। उक्ति-वैचित्र्य वाद-विजय और मनोविनोद की कला है। भामह ने बताया है कि वक्रोक्ति ही समस्त अलंकारों का मूल है और वक्रोक्ति न हो तो काव्य ही नहीं हो सकता। भामह की पुस्तक पढ़ने से यही धारणा होती है कि वक्रोक्ति का अर्थ उन्होंने कहने के विशेष प्रकार के ढंग को ही समझा था। वे स्पष्ट रूप से ही कह गये हैं कि सूर्य-अस्त हुआ, चन्द्रमा प्राशित हो रहा है, पक्षी अपने-अपने घोंसलों में जा रहे हैं, इत्यादि वाक्य काव्य नहीं हो सकते; क्योंकि इन कथनों में कही वक्रभङ्गिमा नहीं है। दोष उनके मत से उस जगह होता है जहाँ वाक्य की वक्रता अर्थप्रकाश में बाधक होती है। भामह के बाद के आलंकारिकों ने वक्रोक्ति को एक अलंकार मात्र माना है। किन्तु भामह ने वक्रोक्ति को काव्य का मूल समझा है। दण्डी भी भामह के मत का समर्थन कर गये हैं; यद्यपि वे वक्रोक्ति का अर्थ अतिशयोक्ति या बढ़ा-चढ़ाकर कहना बता गये हैं। वक्रोक्ति को निश्चय ही बहुत दिनों तक काव्य का एकमात्र मूल माना जाता रहा, पर व्यावहारिक रूप में कभी भी काव्य केवल वक्रोक्ति मूलक—अर्थात् निर्दोष वक्र-भङ्गिमा के रूप में बानव के रूप में उगका प्रयोग नहीं होता था। उन दिनों भी रगमय काव्य लिखे जाते थे और गद्य पूछा जाय तो गरग काव्य जितने उन दिनों लिखे गये उतने और कभी लिखे ही नहीं गये। यन्तुतः आमकारिक लोग तब भी ठीक-ठीक काव्यस्वरूप को समझा नहीं गये थे। कुन्तक या कुन्तन नाम के एक आचार्य सम्भवतः नयी या दगवी

शताब्दी में हुए। उन्होंने अपनी असाधारण प्रतिभा के बल पर 'वक्रोक्ति' शब्द की एक ऐसी व्यापक व्याख्या की जिससे वह शब्द काव्य का वास्तविक स्वरूप समझाने में बहुत दूर तक सफल हो गया। कुन्तक के मत का सार मर्म इस प्रकार है—केवल शब्दों में भी कवित्व नहीं होता और केवल अर्थ में भी नहीं। शब्द और अर्थ दोनों के साहित्य में अर्थात् एक साथ मिलकर भाव प्रकाश करने के सामंजस्य में काव्यत्व होता है।

वैसे तो ऐसा कभी नहीं होगा कि शब्द और अर्थ परस्पर-विच्छिन्न होकर श्रोता के समक्ष उपस्थित हो। शब्द और अर्थ तो जैसा कि गोस्वामी तुलसीदासजी कह गये हैं—'गिरा अर्थ जल बीच सम कहियत भिन्न न भिन्न'। वे एक-दूसरे को छोड़कर रह नहीं सकते, फिर शब्द और अर्थ के साहित्य में काव्य होता है ऐसा कहना क्या बेकार का प्रलापमात्र नहीं है? कुन्तक जवाब देते हैं कि यही तो वक्रोक्ति का चमत्कार है। काव्य में शब्द और अर्थ के साहित्य में एक विशिष्टता होनी चाहिए। जब कवि-प्रतिभा के बल पर एक वाक्य अन्य वाक्य के साथ एक विचित्र विन्यास में विन्यस्त होता है तब एक-दूसरे शब्द से मिलकर जिस प्रकार स्वर और ध्वनि लहरी के आतान-वितान से रमणीय माधुर्य का सर्जन करेंगे, उसी प्रकार दूसरी ओर तद्गर्भित अर्थ भी उसके साथ तुल्ययोगिता करके परस्पर को एक नवीन चमत्कार से चमत्कृत करेंगे। इसी प्रकार ध्वनि के साथ ध्वनि के मिलने से और अर्थ के साथ अर्थ के मिलने से जो दो परस्पर से स्पर्धा करनेवाली चारुताएँ (सुन्दरताएँ) उत्पन्न होगी, उनका पारस्परिक सामंजस्य ही यहाँ साहित्य शब्द का अर्थ है। उदाहरण के लिए दो रचनाएँ ली जा सकती हैं। दोनों में भाव एक ही है।

चन्द्रमा धीरे-धीरे उदय होकर डरता-डरता आसमान में चल रहा है, क्योंकि मानिनियों के गरम-गरम आंसुओं से कलुषित कटाक्षों की चोट उसे बार-बार खानी पड़ रही है। एक कवि ने इसे इस प्रकार कहा :

मानिनीजनविलोचनपातानुष्णवाप्पकलुपानभिगृह्णन् ।

मन्दमन्दमुदितः प्रययौ खं भीतभीत इव शीतमयूखः ॥

दूसरे ने जरा जमके इस प्रकार कहा :

क्रमादेकद्वित्रिप्रभृतिपरिपाटीः प्रकटयन्,

कला स्वैरं स्वैरं नवकमलकन्दांकुररुच ।

पुरन्ध्रीणा प्रेयोविरहदमोदीपितदृशां,

कटाक्षेभ्यो विभ्यन् निभृत इव चन्द्रोऽभ्युदयते ॥

यहाँ दोनों कविताओं का अर्थ एक ही है, पर दूसरी कविता में शब्द और अर्थ की मिलित चारुता-सम्पत्ति ने सहृदय के हृदय में विशेष भाव में चमत्कार पैदा किया है।

अस्तु, हमें यहाँ आलंकारिकों के बाल के खाल निकालनेवाले तर्कों को दुहराने की इच्छा बिल्कुल नहीं है। हम केवल काव्य के उस मनोविनोदात्मक पहलू का

स्मरण कराना चाहते हैं जो राज-सभाओं, सहृदय-गोष्ठियों, अन्तःपुर के समाजों और सरस्वती-भवनों में नित्य मुखरित हुआ करती थी। आगे हम इस विषय में कुछ विस्तार से कहने का अवसर पाजेंगे। यहाँ इतना ही स्मरणीय है कि प्राचीन भारतीय काव्य का एक महत्त्वपूर्ण अंश कवि के रचना-कौशल और सहृदय के मनोविनोद के लिए लिखा गया था। इन रचना-कौशल का जब कभी प्रदर्शन होता था तो दर्शकों की भीड़ लग जाया करती थी, इसमें विजयी होनेवाले का गौरव इतना अधिक था कि कभी-कभी बड़े-बड़े सम्राट् विजयी कवि की पालकी में कंधा लगा देते थे !

कवियों की आपसी प्रतिस्पर्धा

कभी-कभी परस्पर की प्रतिस्पर्धा से कवियों की असाधारण मेधाशक्ति, हाजिर-जवाबी और औदार्य का पता चलता है। कहानी प्रसिद्ध है कि नैपथ्यकार श्रीहर्षकवि के वंशधर हरिहर नामक कवि गुजरात के राजा वीरधवल के दरबार में आये। सभा में स्वयं उपस्थित न होकर उन्होंने अपने एक विद्यार्थी को भेजा और राजा वीरधवल, मन्त्री वस्तुपाल तथा राजकवि सोमेश्वर के नाम अलग-अलग आशीर्वाद भेजे। राजा और मन्त्री ने प्रीतिपूर्वक आशीर्वाद स्वीकार किया, पर कवि सोमेश्वर ईर्ष्या से मन-ही-मन ऐसा जले कि उस विद्यार्थी से बात तक नहीं की। हरिहर कवि ने यह बात गाँठ बाँध ली। दूसरे दिन कवि के सम्मान के लिए राजसभा की आयोजना हुई, सब आये, सोमेश्वर नहीं आये। उन्होंने कोई बहाना बना लिया। कुछ दिन इसी प्रकार बीत गये। हरिहर पण्डित का सम्मान बढ़ता गया। एक दूसरे अवसर पर राजा ने हरिहर पण्डित से कहा कि 'पण्डित, मैंने इस नगर में वीर-नारायण नामक प्रासाद बनवाया है, उस पर प्रशस्ति खुदवाने के लिए मैंने सोमेश्वर पण्डित से 108 श्लोक बनवाये हैं, तुम भी देख लो कैसे हैं।' पण्डित ने कहा, 'सुनवाई।' राजाशा में सोमेश्वर पण्डित श्लोक सुनाने लगे। हरिहर पण्डित ने सुनने के बाद काव्य की बड़ी प्रशंसा की और बोले, 'महाराज, काव्य हो तो ऐसा ही हो। महाराज भोज के 'सरस्वतीकण्ठाभरण' नामक प्रासाद के गर्भ-गृह में ये श्लोक खुदे हुए हैं। मुझे भी याद हैं। सुनिए।' इतना कहकर पण्डित ने सभी श्लोक पढ़कर सुना दिये। सोमेश्वर का मुँह पीला पड़ गया। राजा और मन्त्री सभी ने उन्हें चोर-कवि समझा। ऊपर से किसी ने कुछ कहा नहीं, परन्तु उनका सम्मान जाता रहा। सोमेश्वर हैरान थे; क्योंकि श्लोक वस्तुतः उनके ही बनाये हुए थे। मन्त्री वस्तु-

पाल—जो उन दिनों लघु भोजराज नाम से ख्यात थे—के पास जाकर गिड़-गिड़ाकर बोले कि 'श्लोक मेरे ही है।' मन्त्री ने कहा कि 'हरिहर पण्डित की शरण जाओ तभी तुम्हारी मान-रक्षा हो सकती है।' अन्त में सोमेश्वर ने वही किया। शरणागत की मान-रक्षा का भार कवि हरिहर ने अपने ऊपर ले लिया। दूसरे दिन राज सभा में हरिहर कवि ने बताया कि सरस्वती ने उन्हें वर दिया है कि एक सौ आठ श्लोक तक वे एक बार सुनकर ही याद कर ले सकते हैं और सोमेश्वर को अपदस्थ करने के लिए ही उस दिन उन्होंने एक सौ आठ श्लोक सुना दिये थे। वस्तुतः वे सोमेश्वर के ही श्लोक थे। राजा को असली वृत्तान्त मालूम हुआ तो आश्चर्यचकित रह गये और दोनों कवियों को गले मिलवाकर दोनों में प्रेम-सम्बन्ध स्थापित कराया ('प्रबन्ध-कोश', 12)।

मन्त्री वस्तुपाल की सभा में इन हरिहर पण्डित का बड़ा सम्मान था। वहाँ मदन नाम के एक दूसरे कवि भी थे। हरिहर और मदन में बड़ी लाग-झोंट थी। सभा में यदि दोनों कवि जुट गये तो कलह निश्चित था। इसीलिए मन्त्री ने द्वारपाल से हिदायत कर दी थी कि एक के रहते दूसरा सभा में न आने पाये। एक दिन द्वारपाल की असावधानी से यह दुर्घटना हो ही गयी। हरिहर कवि अपना काव्य सुना रहे थे कि मदन पहुँचे। आते ही झोंटा, 'ऐ हरिहर, घमण्ड छोड़ो, बढकर बातें मत करो। कविराजरूपी मत्त गजराजों का अंकुश मैं मदन आ गया हूँ !'

'हरिहर परिहर गर्व कविराजगजाकुशो मदनः।'

हरिहर ने तड़ाक से जवाब दिया, 'मदन, मुँह बन्द करो। हरिहर का चरित मदन की पहुँच के बाहर है !'

'मदन विमुद्रय वदनं हरिहरचरित स्मरातीतं।'

मन्त्री ने देखा बात बढ़ रही है। बीच में टोक करके बोले, 'भई, क्षगड़ा बन्द करो। इस नारिकेल को लक्ष्य करके सौ-सौ श्लोक बनाओ। जो आगे बना देगा उसकी जीत होगी।' मदन और हरिहर दोनों ही काव्य बनाने में उलझ गये। मदन ने जब तक सौ पूरे किये तब तक हरिहर साठ ही में रहे। मन्त्री ने कहा, 'हरिहर पण्डित, तुम हारे।' हरिहर ने तपाक से कहा, 'हारे कैसे !' और खट से एक कविता पढकर सुनायी—'अरे गँवार जुलाहे, क्यों गँवार औरतों के पहनने के लिए सैकड़ों घटिया किस्म के कपड़े बुनकर अपने को परेशान कर रहा है ? भले आदमी, कोई एक ही ऐसी साड़ी क्यों नहीं बनाता जिसे क्षण-भर के लिए भी राजमहिपियाँ अपने वक्षःस्थल से हटाना गवारा न करें :

रे रे ग्रामकुर्विद कन्दलतया वस्त्राण्यमूनि त्वया

गोणीविभ्रमभाजनानि बहुशः स्वात्मा किमायास्यते ।

अप्येक रुचिरं चिरादभिनवं वासस्तदासूत्र्यता

यन्नोज्ज्वलन्ति कुचस्यलात् क्षणमपि क्षोणीभृतां वल्लभाः ॥

मन्त्री ने प्रसन्न होकर दोनों कवियों का पर्याप्त सम्मान किया।

राजसभा में शास्त्र-चर्चा भी होती थी। नाना शास्त्रों के जानकार पण्डित तर्कयुद्ध में उतरते थे। जीतनेवाले का सम्मान यहाँ तक होता था कि कभी-कभी राजा पालकी में अपना कन्धा लगा देते थे। प्राचीन ग्रन्थों में ब्रह्मरथयान और पट्टबन्ध नामक सम्मानों के उल्लेख हैं। जो पण्डित सभा में विजयी होता था उसके रथ को जब राजा स्वयं खींचते थे तो उसे 'ब्रह्मरथयान' कहते थे और जब राजा स्वयं सुवर्णपट्ट पण्डित के मस्तकपर बाँध देते थे तो उसे 'पट्टबन्ध' कहा जाता था। पाटलिपुत्र में उपवर्ष, वर्ष, पाणिनि, पिगल, व्याडि, वररुचि और पतञ्जलि का ऐसा ही सम्मान हुआ था और उज्जयिनी में कालिदास, मंड, धरम, सूर, भारवि, हरिश्चन्द्र और चन्द्रगुप्त का ऐसा सम्मान हुआ था।

राजसभाओं में विजयी होना जितने गौरव की बात थी, पराजित होना उतने ही अगौरव और निन्दा की। अनुश्रुतियों में पराजित पण्डितों के आत्मघात तक कर लेने की बातें सुनी जाती हैं। जयन्तचन्द्र राजा के राजपण्डित हरिकवि राजसभा में हारकर मरे थे, ऐसा प्रसिद्ध है। इसी पण्डित के पुत्र प्रसिद्ध श्रीहर्षकवि हुए जिन्होंने पिता के अपमान का बदला चुकाया था। बहुत छोड़ी उमर में ही वे विद्या पढ़कर राजसभा में उपस्थित हुए थे। जब राजा की स्तुति उन्होंने उत्तम काव्यों से की तो उनके पिता को पराजित करनेवाले पण्डित ने उन्हें 'कोमल बुद्धि का कवि' कहकर तिरस्कार किया। श्रीहर्ष की भवें तन गयी, कड़ककर उन्होंने जवाब दिया—'चाहे साहित्य-जैसी सुकुमार वस्तु हो या न्याय-शास्त्र की गाँठ-वाला तर्कशास्त्र, दोनों ही क्षेत्रों में वाणी मेरे साथ समान रूप से विहार करती है। यदि पति हृदयगम हो तो चाहे मुलायम गद्दा हो चाहे कुशों और काँटों से आकीर्ण वनभूमि, स्त्री की समान प्रीति ही प्राप्त होती है' :

साहित्ये सुकुमारवस्तुनि दृढन्यायग्रहग्रन्थिले
तर्के वा ममि संविधातरि समं लीलायते भारती ।

शय्या वास्तु मृदूतरच्छदवती दर्भाङ्कुरैरावृता
भूमिर्या हृदयंगमोयदि पतिस्तुल्या रतिर्योपिताम् ॥

और उक्त पण्डित को किसी भी शास्त्र के तर्क-युद्ध में उतरने के लिए ललकारा। उस पण्डित को पराजित करके कवि ने अशेष कीर्ति प्राप्त की।

विद्वत्सभा में परिहास

पण्डितों की सभा में किसी सीधे-मादे व्यक्ति को बैठाकर उसे मूर्ख बनाकर रस लेने की जो मनोवृत्ति सर्वत्र पायी जाती है, उसका भी परिचय प्राचीन ग्रन्थों में मिल

जाता है। प्रसिद्ध बौद्ध साधक भुमुकुपाद को इसी प्रकार भूख बनाने का प्रयत्न किया गया था। वह मनोरंजक कहानी इस प्रकार है :

नालन्दा के विश्वविद्यालय में एक गावदी-जैसा आदमी आया और नालन्दा के एक प्रान्त में उसने एक भोंपड़ी बनायी और वही वाम करने लगा। वह त्रिपिटक की व्याख्या सुनता और साधना करता। वह हमेशा शान्त भाव से रहता था, इसलिए लोग उसे शान्तिदेव कहने लगे। नालन्दा के सच में एक और नाम भुमुकु से वह विख्यात हुआ। इसका कारण यह था कि 'भुञ्जानोऽपि प्रभास्वरः सुप्तोऽपि कुटीम् गतोऽपि तदेवेति भुमुकुममाद्यिममापन्नात्यात् भुमुकु नामऽप्याति' सधेऽपि' अर्थात् भोजन के समय उसकी भूति उज्ज्वल रहनी, सोने के समय उज्ज्वल रहती और कुटी में बैठे रहने पर भी उज्ज्वल रहती।

इस प्रकार से बहुत दिन बीत गये। शान्तिदेव किसी के साथ बहुत बात नहीं करते, अपने मन में अपना काम करते जाते। लेकिन लड़कों ने उनके साथ दुष्टता करना शुरू कर दिया। बहुत से लोगो के मन में हुआ कि वे कुछ जानते नहीं, अतएव किसी दिन उन्हें अप्रतिभ करने की बात उन लोगो ने सोची। नालन्दा में नियम था कि ज्येष्ठ मास की शुक्लाष्टमी को पाठ और व्याख्या होती थी। नालन्दा के बड़े विद्वार के उत्तरपूर्व के कोने में एक बहुत बड़ी धर्मशाला थी। पाठ और व्याख्या के लिए उमी धर्मशाला को सजाया जाता था। सभी पण्डित वही जुटते और अनेकों श्रोता सुनने के लिए आते। जब सभा जुड़ गयी, पण्डित लोग आ गये और सबकुछ तैयार हो गया तब लड़को ने जिद्द पकड़ी कि 'शान्तिदेव आज तुम्हें ही पाठ और व्याख्या करनी होगी।' शान्तिदेव जितना ही इन्कार करते उतना ही लड़के जिद्द पकड़ते और अन्त में उन्हें पकड़कर उन लोगो ने वेदी पर बैठा ही दिया। उन लोगो ने सोचा कि वे एक भी बात नहीं बोल सकेंगे, तब हम लोग हँसेंगे और ताली बजायेंगे। शान्तिदेव गम्भीर भाव से बैठकर बोले, "किम् आर्य पठामि अर्घार्य वा।" सुनकर पण्डित लोग स्तब्ध रह गये। वे लोग आर्य सुन चुके थे, अर्घार्य नहीं। उन लोगो ने कहा कि इन दोनों में भेद क्या है। शान्तिदेव बोले, "परमार्थ ज्ञानी को ऋषि कहते हैं। वे ही बुद्ध और जिन हैं। वे लोग जब कुछ कहते हैं वही आर्य वचन है। प्रश्न हो सकता है कि सुभूति आदि आचार्यों ने अपने शिष्यों को उपदेश देने के लिए जो ग्रन्थ लिखे हैं उन्हें आर्य कैसे कहा जा सकता है? इसके उत्तर में युवराज आर्य मंत्रेय का वह वचन उद्धृत किया जा सकता है जिसमें कहा गया है कि आर्य वचन वस्तुतः उसे ही कहा जायेगा जो सुन्दर अर्थ से युक्त हो, धर्म-भाव से अनुप्राणित हो, त्रिश्रातु-सक्लेश का उपशमन करनेवाला हो, तृष्णा का उच्छेद करनेवाला हो और प्राणीमात्र की कल्याण-बुद्धि में प्रेरित हो। ऐसे ही वचन को आर्य कहा जायेगा और इसके विपरीत जो है वही अनार्य है। आर्य और अनार्य की यही व्याख्या पारमार्थिक है, अन्य व्याख्याएँ ठीक नहीं हैं। आर्य मंत्रेय का वचन है :

यदर्थवद् धर्मपदोपसंहितं त्रिधातुसंक्लेश-निवर्हणं वचः ।

भवे भवेच्छान्त्यनुशंसदशकं तद्वत्क्रमार्पं विपरीतमन्यया ॥

“ऐसे ही आपं ग्रन्थो से अर्थ नेकर अन्य पण्डितों ने जो ग्रन्थ लिखे हैं वे अर्थापं कहलाते हैं। अर्थापं ग्रन्थो के भूल आपं ग्रन्थ है। अतएव आपं ग्रन्थ से पण्डित लोगो ने जो कुछ खींचकर संग्रह किया है वही अर्थापं है और सुभूति आदि आचार्यों के जो उपदेश हैं वे आपं हैं क्योंकि उसके अधिष्ठाता भगवान् है।” पण्डित लोगों ने कहा, “हम लोगो ने आपं बहुत सुना है तुमसे कुछ अर्थापं सुनोगे।

इसके पूर्व ही शान्तिदेव ‘बोधिचर्यावतार’, ‘शिक्षा-समुच्चय’ और ‘सूत्र-समुच्चय’ नामक तीन अर्थापं ग्रन्थ लिख चुके थे। कुछ देर तक ध्यान करने के बाद वे ‘बोधिचर्यावतार’ का पाठ करने लगे। धीरे से ही पाठ आरम्भ हुआ। बोधिचर्या की भाषा बड़ी ललित है, मानो वीणा के स्वर में बँधी हो; भाव अत्यन्त गम्भीर, संक्षिप्त और मधुर है। पण्डित लोग स्तब्ध होकर सुनने लगे। लड़कों ने सोचा था कि इस आदमी को हँसी में उड़ा देंगे, लेकिन वे भक्ति से आप्लुत हो उठे। क्रम से जब पाठ जमने लगा, महायान के गूढतत्त्वों की व्याख्या होने लगी और जब शान्तिदेव मधुर स्वर से—

“यदा न भावो नाभावो मतेः सन्तिष्ठते पुरः ।

तदान्यगत्यभावेन निरासम्बः प्रशाम्यति ॥”

इस श्लोक की व्याख्या कर रहे थे, हठात् स्वर्ग का द्वार खुल गया और श्वेत वर्ण के विमान पर चढ़कर, शरीर की कान्ति से दिगन्त को आलोकित करते हुए मञ्जुश्री उतरने लगे। व्याख्या खत्म होने पर वे शान्तिदेव की गाढ आतिथन में बाधकर विमान पर चढ़ाकर स्वर्ग ले गये। दूसरे दिन पण्डित लोग उनकी कुटी में गये वहाँ ‘बोधिचर्यावतार’, ‘शिक्षा-समुच्चय’ और ‘सूत्र-समुच्चय’ ये तीन पोथियाँ उन्हें मिली और उन लोगो ने इनका प्रचार कर दिया। इन तीनों में दो ही प्राप्य हैं, केवल ‘सूत्र-समुच्चय’ का पता नहीं लग रहा है। जो दो पोथियाँ मिली हैं, ये छापी भी गयी हैं (हरप्रसाद शास्त्री : बी. गा. दो.)।

कथा आख्यायिका

राजसभा में कथा-आख्यायिका का कहनेवाला काफी सम्मान पाता था। संस्कृत में कथा का साहित्य बहुत विशाल है। विद्वानों का अनुमान है कि संसार-भर में भारतीय कथाएँ फैली हुई हैं। जो कथा सम्मान दिलाती थी वह जैने-तैने नहीं

सुनायी जाती थी। केवल घटनाओं को प्राचीन भारतीय बहुत महत्त्व नहीं देते थे। घटनाओं को उपलक्ष्य करके कवि श्लेषो की झड़ी बाँध देगा, विरोधाभासों का ठाठ खड़ा कर देगा, श्लेष-परिपुष्ट उपमाओं का जंगल लगा देगा, तब जाकर कहेगा कि यह अमुक घटना है। वह किसी भी ऐसे अवसर की उपेक्षा नहीं करेगा जहाँ उसे एक उत्प्रेक्षा या दीपक या रूपक या विरोधाभास या श्लेष करने का अवसर मिल जाय। प्रसिद्ध कथाकार सुबन्धु ने तो ग्रन्थ के आरम्भ में प्रतिज्ञा ही कर ली थी कि आदि से अन्त तक श्लेष का निर्वाह करेंगे। पुराने कथाकारों में सबसे ध्येष्ठ बाणभट्ट है। इन्होंने कथा की प्रशंसा करते हुए मानो अपनी ही रचना के लिए कहा था कि सुस्पष्ट मधुरालाप से और हावभाव से नितान्त मनोहरा तथा अनुरागवश स्वयमेव शय्या पर उपस्थित अभिनवा वधू के समान सुगम कला-विद्या सम्बन्धी वाक्यविन्यास के कारण सुश्राव्य और रस के अनुकरण के कारण विना प्रयास शब्दगुम्फ को प्राप्त करनेवाली कथा किसके हृदय में कौतुकयुक्त प्रेम नहीं उत्पन्न करती? सहजबोध्य दीपक और उपमा अलंकार से सम्पन्न अपूर्व पदार्थ के समावेश से विरचित और अनवरत श्लेषालंकार से किञ्चित् दुर्बोध्य कथाकाव्य, उज्ज्वल प्रदीप के समान उपादेय चम्पक-पुष्प की कली से गुंथे हुए और बीच-बीच में चमेली के पुष्पों से अलंकृत घन-सन्निविष्ट मोहनमाला की भाँति किसे आकृष्ट नहीं करता?

सच पूछा जाय तो बाणभट्ट ने इन पंक्तियों में कथा-काव्य का ठीक-ठीक लक्षण दिया है। कथा कलालाप-विलास से कोमल होगी, कृत्रिम पद-संघट्टना और अलंकारप्रियता के कारण नहीं बल्कि बिना प्रयास के रस के अनुकूल गुम्फवाली होगी, उज्ज्वल दीपक और उपमाओं से सुसज्जित रहेगी और निरन्तर श्लेष अलंकार के आते रहने के कारण जरा दुर्बोध्य भी होगी—परन्तु सारी बातें रस की अनुवर्तिनी होंगी। अर्थात् संस्कृत के आलंकारिक जिस रस को काव्य की आत्मा कहते हैं, जो अंगी है, वही कथा और आख्यायिका का भी प्राण है। काव्य में कहानी गौण है, पदसंघट्टना भी गौण है, मुख्य है केवल रस। यह रस अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता, शब्द से वह अप्रकाश्य है। उसे केवल व्यंग्य या ध्वनि से किया जा सकता है। इस बात में काव्य और कथा-आख्यायिका में इस रस के अनुकूल कहानी, अलंकार-योजना और पद संघट्टना सभी महत्त्वपूर्ण हैं, किसी की उपेक्षा नहीं की जा सकती। एक पद्य के बन्धन में मुक्त होने के कारण ही गद्य-कवि की जवाबदेही बढ़ जाती है। वह अलंकार की और पद-संघट्टना की उपेक्षा नहीं कर सकता। कहानी तो उसका प्रधान वस्तु ही है। कहानी के रस को अनुकूल रख कर इन शर्तों का पालन करना सचमुच कठिन है और इसलिए संस्कृत के आलोचकों ने गद्य को कविता की कसौटी कहा है—‘गद्यं कवीनां निकर्षं वदन्ति’।

अब प्रश्न हो सकता है कि यदि रस सचमुच ही इन कथा-आख्यायिकाओं की आत्मा है तो अलंकारों की इतनी योजना क्यों जरूरी समझी गयी। आज के युग में वह बात समझ में नहीं आ सकती। जिन दिनों ये काव्य लिखे गये थे उन दिनों

भारतवर्ष की समृद्धि अतुलनीय थी। उन दिनों के समाज की अवस्था और सहृदय की मनोवृत्ति जाने बिना इनको ठीक-ठीक समझना असम्भव है। उन दिनों के सहृदयों की शिक्षा-दीक्षा आज से बहुत भिन्न थी। उनके मनोविनोद में काव्य-चर्चा का महत्वपूर्ण-स्थान था।

वृहत्कथा

कथा-साहित्य की चर्चा करते समय 'वृहत्कथा' को नहीं भूला जा सकता। 'रामायण', 'महाभारत' और 'वृहत्कथा' ये तीन ग्रन्थ समस्त संस्कृत काव्य, नाटक कथा-आख्यायिका और चम्पू के मूल उत्स है। भारतवर्ष के तीनों बड़े-बड़े गद्य-काव्यकार दण्डी, सुबन्धु और बाणभट्ट 'वृहत्कथा' के ऋणी हैं। भारतवर्ष का यह दुर्भाग्य ही कहा जाना चाहिए कि यह अमूल्य निधि आज अपने मूल रूप में प्राप्त नहीं है। सन् ईसवी की आठवी-नवी शताब्दी तक के भारतीय साहित्य में 'वृहत्कथा' और उसके लेखक गुणाद्य पण्डित की चर्चा प्रायः ही आती रहती है। यहाँ तक कि लगभग 875 ई. में कम्बोडिया की एक संस्कृत प्रशस्ति में गुणाद्य और उनकी 'वृहत्कथा' की चर्चा आती है। परन्तु आज वह नहीं मिलती। यह ग्रन्थ संस्कृत में नहीं बल्कि प्राकृत में लिखा गया था और प्राकृत भी पैंशाची प्राकृत। - इसके निर्माण की कहानी बड़ी ही मनोरंजक है।

गुणाद्य पण्डित महाराज सातवाहन के सभापण्डित थे। एक बार राजा सातवाहन अपनी प्रियाओं के साथ जलक्रीड़ा करते समय संस्कृत की कम जानकारी के कारण लज्जित हुए और यह प्रतिज्ञा कर बैठे कि जब तक संस्कृत धारावाहिक रूप में लिखने-बोलने नहीं लगेंगे तब तक बाहर मुँह नहीं दिखायेंगे। राज-वाज बन्द हो गया। गुणाद्य पण्डित बुलाये गये। उन्होंने एक वर्ष में संस्कृत मिला देने की प्रतिज्ञा की, पर एक अन्य पण्डित ने छः महीने में ही इस असाध्य-साधन का मरुत्प किया। गुणाद्य ने इस पर प्रतिज्ञा की कि यदि कोई छ. महीने में संस्कृत मिला देगा तो वे संस्कृत में लिखना-बोलना ही बन्द कर देंगे। छ. महीने बाद राजा तो मचमुच ही धारावाहिक रूप में संस्कृत बोलने लगे, पर गुणाद्य को मौन होकर नगर से बाहर चला जाना पड़ा। उनके दो शिष्य उनके साथ हो लिये। वही किसी शापग्रस्त पिशाचयोनि-प्राप्त गन्धर्व में कहानी सुनकर गुणाद्य पण्डित ने इस विशाल ग्रन्थ को पैंशाची भाषा में लिखा। कागज का काम मूँह चमड़े में और स्याही का काम रक्त से लिया गया। पिशाचों की बस्ती में और मिल ही गया

सकता था ! क्या सम्पूर्ण करके गुणादय अपने शिष्यों सहित राजधानी को लौट आये । स्वयं नगर के उपान्त भाग में ठहरे और ग्रन्थ शिष्यों से राजा के पास स्वीकारायें भिजवा दिया । राजा ने अवहेलनापूर्वक इस मौनोन्मत्त लेखक द्वारा चमड़े पर रक्त में लिखे हुए पैशाची ग्रन्थ का तिरस्कार किया । राजा ने कहा कि भला ऐसे ग्रन्थ के वक्तव्य-वस्तु में विचारयोग्य हो ही क्या सकता है !

पैशाची वाग् मसी रक्त मौनोन्मत्तश्च लेखक ।

इति राजाऽग्रवीत् का वा वस्तुसारविचारणा ॥

— 'बृहत्कथामञ्जरी', 1187

शिष्यों में यह समाचार सुनकर गुणादय बड़े व्यथित हुए । चिन्ता में ग्रन्थ को फेंकने ही जा रहे थे कि शिष्यों ने फिर एक बार सुनने का आग्रह किया । आग जला दी गयी, पण्डित आसन बाँधकर बैठ गये । एक-एक पन्ना पढ़कर सुनाया जाने लगा और समाप्त होते ही आग में डाल दिया जाने लगा । क्या इतनी मधुर और इतनी मनोरंजक थी कि पशु-पक्षी-मृग-व्याघ्र आदि सभी खाना-पीना छोड़कर तन्मय भाव से सुनने लगे । उनके माम भूख गये । जब राजा की रन्धनशाला में ऐसे ही पशुओं का मांस पहुँचा तो घृष्क मांस के भक्षण से राजा के पेट में दर्द हुआ । वैद्य ने नाड़ी देखकर रोग का निदान किया । कसाइयों से कैफियत तलब की गयी और इस प्रकार अज्ञात पण्डित के कथावाचन की मनोहारिता राजा के कानों तक पहुँची । राजा आश्चर्यचकित होकर स्वयं उपस्थित हुए, लेकिन तब तक ग्रन्थ के सात भागों में से छः जल चुके थे । राजा पण्डित के पैरों पर गिरकर सिर्फ एक ही भाग बचा सके । उस भाग की कथा हमारे पास मूल रूप में तो नहीं, पर संस्कृत अनुवाद के रूप में अब भी उपलब्ध है ।

बुद्धस्वामी के 'बृहत्कथाश्लोकसंग्रह' क्षेमेन्द्र की 'बृहत्कथामञ्जरी' और सोमदेव के 'कथासरित्सागर' में 'बृहत्कथा' (या वस्तुतः 'बड़कथा', क्योंकि यही उसका मूल नाम था) के उस अवशिष्ट अंश की कहानियाँ संगृहीत हैं । इनमें पहला ग्रन्थ नेपाल के और बाकी कश्मीर के पण्डितों की रचना है । पण्डितों में गुणादय के विषय में कई प्रश्नों को लेकर काफी मतभेद रहा है । पहली बात है कि गुणादय कहाँ के रहनेवाले थे । कश्मीरी कथाओं के अनुसार वे प्रतिष्ठान में उत्पन्न हुए थे और नेपाल कथा के अनुसार कौशाम्बी में । फिर काल को लेकर भी मतभेद है । कुछ लोग सातवाहन को और उनके साथ ही गुणादय को सन् ईसवी के पूर्व की पहली शताब्दी में रखते हैं और कुछ बहुत बाद में । दुर्भाग्यवश यह काल-सम्बन्धी झगड़ा भारतवर्ष के सभी प्राचीन आचार्यों के साथ अविच्छेद रूप से सम्बद्ध है । हमारे साहित्यालोचकों का अधिकांश श्रम इन कालनिर्णय-सम्बन्धी कसरतों में ही चला जाता है । ग्रन्थ के मूल वक्तव्य तक पहुँचने के पहले सर्वत्र एक तर्क का दुस्तर फेंकिल समुद्र पार करना पड़ता है । एक तीमरा प्रश्न भी 'बृहत्कथा' के सम्बन्ध में उठता है । वह यह कि पैशाची किस प्रदेश की भाषा है । इधर ग्रियर्सन-जैसे भाषा-विशेषज्ञ ने अपना यह फैसला सुना दिया है कि पैशाची भारतवर्ष के

उत्तर-पश्चिम सीमान्त की बर्बर जातियों की भाषा थी। ये कच्चा मांस खाते थे, इसीलिए इन्हें पिशास या पिशाच कहा जाता था। गुणाढ्य की पुस्तकों के सभी संस्कृत संस्करण कश्मीर में (सिर्फ एक नेपाल में) पाये जाते हैं, इस पर से ग्रियर्सन का तर्क प्रबल ही होता है।

प्राकृत काव्य के पृष्ठपोषक सातवाहन

हमने पहले ही देखा है कि सातवाहन राजा के विषय में यह प्रसिद्धि चली आती है कि उन्होंने अपने अन्तःपुर में यह नियम ही बना दिया था कि केवल प्राकृत भाषा का ही व्यवहार हो। उनके सभापण्डित गुणाढ्य का प्राकृत ग्रन्थ कितना महत्त्वपूर्ण है, यह भी हमने देख लिया है। स्वयं सातवाहन बहुत अच्छे कवियों में गिने गये हैं। सातवाहन के सम्बन्ध में भारतीय साहित्य में बहुत अधिक लोककथाएँ प्रचलित हैं। सातवाहनवशी राजा दक्षिण में बहुत दिनों तक राज्य करते रहे। संस्कृत में सातवाहन शब्द कई प्रकार से लिखा मिलता है, सातवाहन, सालवाहन, शालिवाहन आदि। शिलालेखों में 'साड' भी मिलता है। संक्षेप में सात या साल कहने की भी प्रथा थी। इसीलिए यह इशारा किया जाता है कि 'हाल' नाम वस्तुतः साल या साड का रूपान्तर है। यह अनुमान बहुत गलत नहीं लगता। हेमचन्द्राचार्य की 'देवी नाममाला' से भी इसका समर्थन होता है। जो भी हो, सालवाहन में कोई 'हाल' नाम के बड़े ही प्रबल पराक्रमी राजा हुए हैं। 'भोदकैः मां ताडय' वाली कहानी में उनके संस्कृत के अज्ञान का जो उपहास किया गया है, उसका कारण उनका प्राकृत-प्रेम ही है। उन्होंने कोई प्राकृत गाथा-कोश का संपादन किया था जो 'हाल की सत्तसई' के नाम से बाद में प्रसिद्ध हुआ। यह प्राकृत सत्तसई शृंगाररस की बहुत सुन्दर रचना है। इसमें ग्राम-जीवन का बहुत ही सरस चित्रण है। कभी-कभी तो इसकी गाथाओं में शृंगार रस विलकुल नहीं है, पर टीकाकारों ने रगड के उसमें से शृंगाररस निकाल लिया है। 'हाल की सत्तसई' प्राकृत काव्य के उत्कर्ष का निदर्शन है। यह ग्रन्थ जैसा कि 'गाथा कोश' नाम से प्रकट है, हाल द्वारा संगृहीत कोई मंथन-ग्रन्थ रहा होगा, परन्तु उनकी अपनी कविताएँ भी इसमें अवश्य हैं। 'प्रवन्धकोश' में इस संग्रह की एक मनोरंजक कहानी दी हुई है। इस कहानी में भी राजा का जलविहार और 'भोदकैः मां ताडय' की कहानी पहले जैसी ही है। बाद में राजाअपमानित होकर सरस्वती की आराधना करता है, और उनकी कृपा से सारे नगर को आधे पहर के लिए कवि बनने का गौरव प्राप्त होता

है। फलतः राजा ने उस आधे पहर की लिखी हुई नगरवासियों की दस करोड़ गाथाएँ संग्रह की। यही संगृहीत गाथाएँ 'सातवाहनशास्त्र' नाम से प्रसिद्ध हुई (प्रबन्धकोश, पृ. 72)। 'सप्तशती' उसका बहुत सक्षिप्त रूप है। प्राकृत के काव्यों, कथाओं और आख्यायिकाओं के ये सबसे बड़े पृष्ठपोषक हुए। ऐसे राजा के लिए प्राकृत कवि कौतूहल ने अपनी प्रिया से ठीक कहा था कि 'हे प्रिये, यह वह राजा था जिसके बिना सुकवियों की काव्यरचना सुचिर परिचिन्तित होनेपर भी दरिद्रों के मनोरथ की तरह जहाँ से उठती थी वही विलीन हो जाती थी :

हियएच्चेय विसयंति सुइर परिचिंतियावि सुकईणं,

जेण विणा दुहियाणं व मणीरहा कब्बविनिवेसा।

—लीला., पृ. 18

कथाकाव्य का मनोहर वायुमण्डल

कथाकाव्य का वायुमण्डल अत्यन्त मनोहर है। वह अद्भुत मोहक लोक है, इस दुनिया में वह दुर्लभ है। वही प्रभात होते ही पद्म-मधु से रंगे हुए वृद्ध कलहंस की भाँति चन्द्रमा आकाश गंगा के पुलिन से उदास-सा होकर पश्चिम जलधि के तट पर उतर आता था, दिङ्मण्डल वृद्ध रंकु मृग की रोमराजि के समान पाण्डुर हो उठता था, हाथी के रक्त में रञ्जित सिंह के सटाभार के समान या लोहितवर्ण लाक्षारस के मूत्र के समान सूर्य की किरणें, आकाशरूपी वनभूमि से नक्षत्रों के फूलों को इस प्रकार झाड़ देती थी मानो वे पद्मरागमणि की शलाकाओं की बनी हुई झाड़ू हो, उत्तर ओर अवस्थित सप्तपिमण्डल सन्ध्योपासन के लिए मानसरोवर के तट पर उतर आता था, पश्चिम समुद्र के तीर पर सीपियों के उन्मुक्त मुख ने बिखरे हुए मुक्तापटल चमकने लगते थे, मोर जाग पड़ते थे, सिंह जमुहाई लेने लगते थे, करेणुबालाएँ मदस्त्रावी प्रियतम गजों को जगाने लगती थी, वृक्षगण पल्ल-वाजलि से भगवान् सूर्य को शिशिर-सिक्त कुसुमाजलि समर्पण करने लगते थे, वन-देवताओं की अट्टालिकाओं के समान उन्नत वृक्षों की चोटी पर गर्दभ-ज्योम-भा घूमर अग्निहोत्र का धूम इस प्रकार सट जाता था मानो बबुरखण के बपोनो की पंक्ति हो; शिशिर-विन्दु को वहन करके, पद्मवन को प्रकम्पित करने, परिधान शबर-रमणियों के घर्मविन्दु को विलुप्त करके, वन्य महिष के फेनविन्दु से निचके, कम्पित पल्लव और लतासमूह को नृत्य की शिक्षा दे करके, प्रस्फुटित पक्षों का मधु बरसा के, पुष्पसौरभ से भ्रमरों को सन्तुष्ट करके, मन्द-मन्द-संचारी प्रभातवायु

बहने लगती थी; कमलवन में मत्त गज के गण्डस्थलीय मद के लोभ से स्तुतिपाठक भ्रमररूपी वैयालिक गुञ्जार करने लगते थे, ऊपर भे शयन करने के कारण वन्य मृगों के निचले रोम घूसरवर्ण हो उठते थे और जब प्राभातिक वायु उनका शरीर-स्पर्श करती थी तो उनकी उनीदी आँखों की ताराएँ टुलमुल जाती थी और बरोनियाँ इस प्रकार सटी होती थी मानो उत्तप्त जतुरस से सटा दी गयी हों, वनवर पशु इतस्ततः विचरण करने लगते थे, सरोवर में कलहंसों का श्रुति-मधुर कोलाहल सुनायी देने लगता था, मयूरगण नाच उठते थे और सारी मरुस्थली एक अपूर्व महिमा से उद्भासित हो उठती थी। ('कादम्बरी' के प्रभात-वर्णन से)। उस जादूभरे रसलोक में प्रिया के पदाघात से अशोक पुष्पित हो जाता है; क्रीड़ा-पर्वत पर की चूड़ियों की झनकार से मयूर नाच उठता है, प्रथम आपाठ के मेघगर्जन से हंस उत्कण्ठित हो जाता है, कज्जलभरे नयनों के कटाक्षपात से नीलकमल की पाँत बिछ जाती है, कपोल-देश की पन्नाली आँकते समय प्रियतम के हाथ काँप जाते हैं, आम्र-मंजरी के स्वाद से कपायित-कण्ठ कोकिल अकारण ही हृदय कुरेद देते हैं, क्रीञ्च-निनाद से वनस्थली की शस्यराशि अचानक कम्पमान हो उठती है और मलयानिल के झोंके में विरहविधुर प्रेमिक सोच्छ्वास जाग पड़ते हैं। भारतीय कथा-साहित्य वह मोहक अलबम है जिसमें एक-से-एक कमनीय चित्र भरे पड़े हैं; वह ऐसा उद्यान है, जहाँ रंग-बिरंगे फूलों से लदी क्यारियाँ हर दृष्टि में पाठक को आकृष्ट करती हैं।

पद्यबद्ध कथा

नवी शताब्दी के प्रसिद्ध आलंकारिक रुद्रट ने लिखा है कि संस्कृत में तो कथा गद्य में लिखी जानी चाहिए, पर प्राकृत आदि अन्य भाषाओं की कथा गाथाबद्ध हो सकती है। वस्तुतः उन दिनों प्राकृत में गाथाबद्ध कथाएँ बनी थी। कथा का वह मनोहर वायुमण्डल, जिसकी चर्चा ऊपर हुई है, इन गाथाबद्ध काव्यों में भी मिलता है। आठवीं शताब्दी के कौतूहल नामक कवि की लिखी एक कथा 'लीलावती' मिलती है जिसमें रुद्रट के बताये सब लक्षण मिलते हैं। भाषा का चटुल-चपल प्रवाह यहाँ भी है, वर्णन की रंगीनी इसमें भी है, सरस करने की प्रवृत्ति इसमें भी है, स्पान-स्पान पर गद्य भी है। पढ़ते-पढ़ते ऐसा लगता है कि 'कादम्बरी' आदि कथाओं का जो वातावरण है वह बहुत-कुछ ऐसा ही है। कवि को कहना है कि प्रतिष्ठानपुर नगर या जहाँ बहुत शोभा थी। वह शुरू करेगा—जहाँ सुन्दरियों के

चरण-नुपूर के शब्दों का अनुसरण करनेवाले राजहंस अपनी चोंचों से किसलय त्याग करके प्रतिराव मुखर हो उठते हैं, जहाँ के यज्ञाग्नि से निकले धुएँ से आकाश ऐसा काला हो उठता है कि उन्हें देखकर श्रीङ्गामयूर चन्द्रकान्त मणियों के शिलातल पर नाच उठते हैं, जहाँ के घरों में लगी मणियों से ज्योति निकल-निकलकर अन्धकार को इस प्रकार दूर कर देती है कि अभिसारिकाओं की प्रेमयात्रा कठिन हो जाती है, जहाँ के मन्दिरों और स्तूपिकाओं की पताकाएँ सूर्यकिरणों को आच्छादित कर देती हैं जिनमें संगीत वनिताएँ बिना छत्ते के ही आराम से चला करती हैं, जहाँ कलकण्ठा कोकिलाएँ अपनी कूक से मानिनियों के हृदय कुरेदकर प्रियजनों का दीव्य सम्पादन करती हैं... इत्यादि-इत्यादि। और फिर बहुत बाद में आकर कवि कहेगा कि यह प्रतिष्ठानपुर है। इन पद्यबद्ध भाषाओं की परम्परा बहुत दिनों तक इस देश में चलती रही है।

इन्द्रजाल

इन्द्रजाल का अर्थ है इन्द्रियों का जाल या आवरण, अर्थात् वह विद्या जिससे इन्द्रियाँ जाल से ढँकी-सी आच्छादित हो जायें। भारतवर्ष की इन्द्रजाल की अद्भुत आश्चर्यजनक लीला सारे संसार में प्रसिद्ध थी। राजसभा में ऐन्द्रजालिकों के लिए विशिष्ट स्थान दिया जाता था। तन्त्रग्रन्थों में इन्द्रजाल की अनेक विधियाँ बतायी गयी हैं। 'दत्तात्रेय तन्त्र' के ग्यारहवें पटल में दर्जनों ऐसी विधियाँ दी हुई हैं जिससे आदमी क्यूँतर, मोर आदि पक्षी बनकर उड़ने लग सकता है; मारण, मोहन, वशीकरण, उच्चाटन आदि में बिना अभ्यास के सिद्धि प्राप्त कर सकता है, पति पत्नी को और पत्नी पति को वश में कर सकती है। प्रयोग करनेवाला ऐसा अंजन लगा सकता है जिससे वह स्वयं अदृश्य होकर औरों को देख सके और इसी प्रकार के सैकड़ों कर्म कर सकता है। 'इन्द्रजाल तन्त्र-संग्रह' नामक ग्रन्थ में हिंस्र जन्तुओं को निवारण करने का, स्तम्भित करने का और निश्चेष्ट कर देने का उपाय बताया गया है, आग बाँधना, आग लगी होने का भ्रम पैदा करना—दूमरो को बुझि बाँध देना आदि अद्भुत कलों की व्यवस्था है। इन कार्यों के लिए मन्त्र की सिद्धि के साथ ही द्रव्य-सिद्धि का भी विधान है। उदाहरण के लिए चलती हुई नाव को रोक देने के लिए यह उपाय बताया गया है कि भरणी नक्षत्र में शीर-काष्ठ की पाँच अंगुल की कील नीला में डोक देने से निश्चित रूप से नौका स्तम्भित हो जायगा, परन्तु इसके लिए जप आदि की भी व्यवस्था दी गयी है। इस प्रकार

के सैकड़ों नुस्खे बताये गये हैं। और इस प्रकार के नुस्खे बतानेवाले तन्त्र-ग्रन्थों की संख्या भी बहुत अधिक है। इन पुस्तकों के पाठमात्र से कोई सिद्धि प्राप्त नहीं होती, क्योंकि तन्त्रों में बार-बार याद दिला दिया गया है कि इन क्रियाओं के लिए गुरु की उपस्थिति आवश्यक है।

‘रत्नावली’ से जाना जाता है कि इन्द्र और सम्बर इस विद्या के आचार्य माने जाते थे। ये इन्द्रजालिक पृथ्वी पर चाँद, आकाश में पर्वत, जल में अग्नि, मध्याह्न काल में सन्ध्या दिखा सकते थे; गुरु के मन्त्र की दुहाई देकर घोषणा कर सकते थे कि जिसको जो देखने की इच्छा हो उसे वही दिखा सकेंगे। राजसभा में राजा की आज्ञा पाकर वे शिव, विष्णु, ब्रह्मा आदि देवताओं को प्रत्यक्ष दिखा सकते थे। ‘रत्नावली’ में राजा की आज्ञा पाकर एक ऐन्द्रजालिक ने कमल-पुष्प में उपविष्ट ब्रह्मा को, भस्त्रक में चन्द्रकलाधारी शिव को, शंख-चक्र-गदा-पद्म-धारी दैत्यनिपूदन विष्णु को, ऐरावत पर समासीन इन्द्र को तथा नृत्यपरायण दिव्य नारियों को दिखाया था :

एष ब्रह्मा सरोजे रजनिकरकलाशेखरः शंकरोऽयं
दोभिर्देत्यान्तकोऽसौ सधनुरसिगदाचक्रचिह्नैश्चतुर्भिः,
एषोऽप्यैरावतस्थस्त्रिदशपतिरमी देवि देवास्तथान्ये
नृत्यन्ति व्योम्नि चैताश्चलचरणरणन्पूरा दिव्यनार्यः ॥

—रत्ना., 4-74

इतना ही नहीं, उसने अन्तःपुर में आग लगाने का भ्रम भी पैदा कर दिया था। आग की लपटों से बड़े-बड़े मकानों के ऊपर सुनहरा कंगूरा-सा दीखने लगा था। असह्य तेज से उद्यान के वृक्षों के पत्ते तक झूलसते हुए जान पड़ने लगे थे और क्रीड़ापर्वत पर धुआँ का ऐसा अम्बार लग गया था कि वह एक सजल मेघ की भाँति दीखने लगा था (4175)।

इस विद्या के आचार्य सम्बर या शबर नामक असुर हैं। ‘कालिकापुराण’ में जान पड़ता है (उत्तरतन्त्र 60वाँ अध्याय) कि वेद्याओं, नर्तकों और रागवती औरती का एक उत्सव हुआ करता था जिसे शावरोत्सव कहते थे। इस उत्सव की विशेषता यह थी कि इस दिन (श्रावण कृष्ण दशमी) को अश्लील शब्दों का उच्चारण किया जाता था और नागरिकों में एक दूसरे को गाली देने की प्रथा थी। विश्वास किया जाता था कि जो दूसरे को अश्लील गाली नहीं देता और स्वयं दूसरों की अश्लील गाली नहीं सुनता, उस पर देवी अप्रसन्न होती है। शावर तन्त्र या इन्द्र-जाल विद्या का एक बहुत बड़ा हिस्सा वशीकरण विद्या है, शायद इसीलिए शावरोत्सव में वेद्याओं का ही प्राधान्य होता था।

नागरिकों के लिए मृगया भी एक अच्छा-सा विनोद था। अजन्ता में जातक की कहानी को आश्रय करके (17 वीं गुहा में) मृगया-विहार का एक सुन्दर चित्र दिया है। राजा घोड़े पर सवार है। यद्यपि दौड़ते हुए घोड़े के साथ-साथ छत्रधर का छत्र लेकर चलना कुछ समझ में नहीं आता, पर यहाँ छत्र है। सम्भवतः राजकीय चिह्न होने के कारण यह प्रतीक का ही कार्य कर रहा है। आगे कुछ वन्य-जन हैं जो सम्भवतः आजकल के 'हाँका' देनेवालों के पूर्वाधिकारी हैं। स्त्रियों की सख्या काफी है, कुछ तो घोड़ों पर भी हैं। कुत्ते भी हैं जो आगे दौड़ रहे हैं। मृगों की भयत्रस्त व्याकुलता बहुत सुन्दर अंकित है। 'कादम्बरी' में वन्य लोगों की मृगया का बड़ा ही मनोहर वर्णन है, पर वह उनका विनोद नहीं था, पेट भरने का साधन था। उसमें भी कुत्ते प्रमुख रूप से थे। 'शकुन्तला' नाटक में भी दुष्यन्त के शिकार का वर्णन मिलता है। वह आखेटक कई दिनों तक चलता रहा और ऊबड़-खाबड़ और भयंकर स्थान में घूमते-घूमते बिचारे मादव्य को बड़ा कष्ट हो रहा था। राजा धनुष लेकर शिकार खेलता था और निरन्तर धनुष की ज्या के स्फालन से उसके शरीर का पूर्वभाग कर्कश हो आया था। ऐसा जान पड़ता है कि कालिदास के युग में मृगया को बहुत अच्छा विनोद नहीं माना जाता था। वन के निरीह प्राणियों को अकारण कष्ट पहुँचाना उचित भी नहीं है। इसीलिए सेनापति के मुख से कवि ने कहलवाया है कि लोग झूठ-मूठ ही इस विनोद को व्यसन बताया करते हैं। इससे अच्छा विनोद और क्या हो सकता है? राजा के लिए यह अत्यन्त आवश्यक विनोद है, क्योंकि इससे शरीर की चर्बी कम हो जाती है; तोड़ घट जाती है, शरीर उठने-बैठने में तत्पर हो जाता है। पशुओं के मुख पर भय और क्रोध के भाव दिखायी देते हैं और भागते हुए लक्ष्य-पर निशाना मारने का अभ्यास होता है—इससे सुन्दर विनोद और क्या हो सकता है?

भेदच्छेदकृणोदर लघु भवत्युत्थानयोग्यं वपुः .

सत्त्वानामपि लक्ष्यते विकृतिमच्चितं भयक्रोधयोः ।

उत्कर्षः स च धन्विना यदिपव. सिद्ध्यन्ति लक्ष्ये चले,

मिथ्यैव व्यसन वदन्ति मृगयामीदृग् विनोदः कुतः ?

राजा 'वाणहस्ता यवनियो' द्वारा परिवृत था और ये यवनियाँ मृगावेशी होने पर भी पुष्पधारिणी थीं। वे राजा के अस्त्र-शस्त्र की रखवाली करती थीं। मेगस्थनीज ने चन्द्रगुप्त को इस प्रकार की दासियों से घिरा देखा था। एक अज्ञातनामा ग्रीक लेखक ने बताया है कि ये सुन्दरियाँ जहाजों में भरकर भृगुकच्छ नामक भारतीय बन्दरगाह पर उतारी जाती थीं और वहाँ से इनका व्यवसाय होता था। भारतीय नागरिकों की विलास-लीला के अन्तराल में करुण कहानियों की परम्परा कम नहीं है !

कहते थे। नन राजा ने अपने भाई पुष्कर को राज्य का पण या दाय रखकर जो दूत युद्ध के लिए आह्वान किया था, उसे भी गमाहूय के अन्तर्गत माना गया है (मनु, 9, 22-224)।

आजकल जिसे शतरंज कहते हैं, वह भी भारतीय मनोविनोद ही है। इसे प्राचीनकाल में 'चतुरंग' कहते थे। हाल ही में दूतपाणि आचार्य की लिखी हुई 'चतुरंग-दीपिका' नामक पुस्तक प्रकाशित हुई है। इसमें चतुरंग-क्रीड़ा का विस्तार-पूर्वक विवेचन है।

मनु ने दूत और प्राणि-गमाहूय, दोनों ही को राजा के द्वारा निषिद्ध करने की व्यवस्था की है। अशोक ने अपने राज्य में प्राणि-गमाहूय का निषेध कर दिया था। फिर भी प्राणि-गमाहूय प्राचीन भारतीय नागरिकों के मनोविनोद का साधन बना ही रहा। मेघ, तिसिर, राय आदि प्राणियों की लड़ाई पर बाजी लगायी जाती थी। इन लड़ाइयों को देखने के लिए नागरिकों की भीड़ उमड़ पड़ती थी, फिर भी यह विनोद उम उन्माद की गीमा तक इस देश में कभी नहीं पहुँचा जिसका परिचय रोम आदि प्राचीन देशों के इतिहास में मिलता है।

यह नहीं समझना चाहिए कि दूत का कुछ अधिक रममय और निर्दोष पहलू था ही नहीं। भारतीय ग्राह्य का एक अच्छा भाग प्रेमियों की दूतलीला का वर्णन है। उसमें भारतीय मनीषा का स्वाभाविक सरस प्रवाह सुन्दर रूप में सुरक्षित है। विवाह के अवसर पर दुलहिन की गरियाँ बर को दूत में ललकारती थी और नाना प्रकार के पण रखकर उसे छराने का उपाय करती थी। विवाह के बाद घर-बधू आपस में नाना भाव के रसमय पण रखकर दूत में एक-दूसरे को ललकारते थे और यद्यपि इन प्रेमदूतों में हारना भी जीत भी और जीतना भी, तथापि प्रत्येक पक्ष में जीतने का ही उत्साह प्रधान रहता था :

भोगः स यद्यपि जये च पराजये च

सूनोर्मनस्तदपि वाछति जेतुमेव ।

मल्लविद्या

मल्लविद्या भारतवर्ष की अति प्राचीन विद्या है। आज भी उसका कुछ-न-कुछ गौरव अवशिष्ट रह ही गया है। प्राचीन भारत में मल्लों का बड़ा सम्मान था। प्रतिस्पर्द्धी मल्लों की कुशली नागरिकों के मनोरंजन के प्रधान साधनों में थी। महा-भारत के बिराटपर्व (12वें अध्याय) में भीम और जीमूत नामक मल्ल की

कुशती का बहुत ही हृदयग्राही चित्र दिया हुआ है। दर्शकों से भरी हुई मल्ल-रंगशाला में भीम बलशाली शार्दूल की भाँति शिथिल गति से उपस्थित हुए। उन्हें अपने पहचाने जाने की शंका थी, इसीलिए संकुचित थे। रंगशाला में प्रवेश करके उन्होंने पहले मत्स्यराज को अभिवादन किया, फिर कक्षा (काछा) बाँधने लगे। उनके काछा बाँधते समय जनमण्डली में अपार हर्ष का संचार हुआ। इस वर्णन से प्राचीन भारत की मल्ल-मर्यादा का अच्छा परिचय मिलता है। लँगोट अखाड़े में बाँधने की प्रथा थी। प्रतिद्वन्द्वी एक-दूसरे को ललकारकर पहले बाहुयुद्ध में भिड़ जाते थे और फिर एक-दूसरे के नीचे घुसकर उलट देने का प्रयत्न करते थे। इसके बाद नाना कौशलों से एक-दूसरे को पछाड़ देने का प्रयत्न करते थे। मल्लों के हाथों में कक्कट अर्थात् घट्टे पड़े होते थे। इस प्रसंग में महाभारत में नाना प्रकार के मल्लविद्या के पारिभाषिक शब्द भी आये हैं। अर्जुन मिश्र ने अपनी 'भारत-दीपिका' में अन्य शास्त्रों से वचन उद्धृत करके इन शब्दों की व्याख्या की है। 'कृतदाव' मारने को और 'प्रतिकृत' उसे काट देने को कहते थे। चित्र में नाना प्रकार के मल्लवन्ध के दाँव चलाये जाते थे। परस्पर के सघात को 'सग्निपात', मुक्का मारने को 'अवधूत', गिराकर पीस देने को 'प्रमाथ', ऊपर अन्तरिक्ष में बाहुओं से प्रतिद्वन्द्वी को रगेदने को 'उन्मथन' और स्थानच्युत करने को 'प्रच्यावन' कहते थे। नीचे मुखवाले प्रतिद्वन्द्वी को अपने कंधे पर से घुमाकर पटक देने से जो शब्द होता था, उसे 'वराहोद्धूतनिस्वन' कहते थे। फैंसी हुई भुजाओं से तर्जनी और अंगुष्ठ के मध्यभाग से प्रहार करने को तलाख्य और अर्द्धचन्द्र के समान मल्ल की मुट्ठी को 'वज्र' कहा जाता था। फैंसी अंगुलियोंवाले हाथ से प्रहार करने को 'प्रहृति' कहते थे। इसी प्रकार पैर से मारने को 'पादोद्धत', जघाओं से रगेदने को 'शवघट्टन', जोर से प्रतिद्वन्द्वी को अपनी ओर खींच लाने को 'प्रकर्षण', घुमाकर खींचने को 'अभ्याकर्ष', खींचकर पीछे ले जाने को 'विकर्षण' कहते थे।

इसी प्रकार भागवत (10 42-44) में कंस की मल्लशाला का बड़ा सुन्दर चित्र दिया हुआ है। पहलवानों ने उस रंगशाला की पूजा की थी, तूर्यभेरी आदि वाजे बजाये गये थे। नागरिकों के बैठने के लिए बने हुए मंचों को माला और पताकाओं से सजाया गया था। नगरवासी (पीर) और देहात के रहनेवाले (जानपद) ब्राह्मण, क्षत्रिय आदि नागरिक तथा राजकर्मचारी अपने-अपने निर्दिष्ट स्थानों पर बैठे थे। कंस का आसन बीच में था और वह अनेक मण्डलेश्वरों से घिरा हुआ था। सब लोगों के आसन ग्रहण कर लेने के बाद मल्ल ताल का तूर्य बजा और सुसज्जित मल्ल लोग अपने-अपने उस्तादों के साथ रंगशाला में पधारे। नन्द गोपों को भी बुलाया गया, उन्होंने अपने उपहार राजा को भेंट किये और यथास्थान बैठ गये। इस पुराण में मल्ल-विद्या के अनेक पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख है। परिभ्रामण-विक्षेप-परिरम्भ-अवयातन-उत्सर्पण-अपसर्पण-अन्योन्यप्रति-रोध-उत्थापन-उन्मथन-स्थापन-चालन आदि (भागवत, 10-44-8-52) पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग किया गया है। दुर्भाग्यवश इस विद्या के विवरण-ग्रन्थ अब प्राप्त

नही है। पुराणों में और टीकाओं में ही थोड़ा-बहुत साहित्य बन रहा है।

वैनोदिक शास्त्र

राजशेखर ने 'काव्य-मीमांसा' के आरम्भ में ही काव्य-विद्या के अट्ठारह अंगों के नाम गिनाये हैं, जिनमें एक वैनोदिक भी है। अलङ्कारशास्त्र में इस प्रकार का अंग-विभाग साधारणतः नहीं पाया जाता और इसलिए राजशेखर की 'काव्य-मीमांसा' के एक अंश का उद्धार होने पर अब पण्डितों को यह नयी बात मालूम हुई तो इन अंगों और इनके प्रवर्तक आचार्यों के सम्बन्ध में नाना भाँति की जल्पना-कल्पना चलने लगी। इन अंगों में से कई तो निश्चित रूप से ऐसे हैं जिनका परिचय अलङ्कारशास्त्र के भिन्न-भिन्न ग्रन्थों से मिल जाता है, पर कुछ ऐसे भी हैं जो नये-से लगते हैं। 'वैनोदिक' एक ऐसा ही अंग है।

'वैनोदिक' नाम ही विनोद से सम्बन्ध रखता है। कामशास्त्रीय ग्रन्थों में ('कामसूत्र', 1-4) मदपान की विधियाँ, उद्यान और जलाशय आदि की क्रीड़ाएँ, भुगें और बटेरो आदि की लड़ाइयाँ, छूत-क्रीड़ाएँ, यक्ष या सुख-रात्रियाँ, कीमुदी जागरण अर्थात् चाँदनी रात में जागकर क्रीड़ा करना इत्यादि बातों को 'वैनोदिक' कहा गया है। राजशेखर ने इस अंग के प्रवर्तक का नाम 'कामदेव' दिया है, इस पर भी पण्डितों ने अनुमान भिड़ाया है कि कामशास्त्रीय विनोद और काव्यशास्त्रीय विनोद एक ही वस्तु होंगे। परन्तु कामदेव नामक पौराणिक देवता और वैनोदिक शास्त्र-प्रवर्तक कामदेव नामक आचार्य एक ही होंगे, ऐसा अनुमान करना ठीक नहीं भी हो सकता है। राजा भोज के 'सरस्वतीकण्ठाभरण' से यह अनुमान और भी पुष्ट होता है कि कामोद्दीपक क्रिया-कलाप ही वस्तुतः वैनोदिक समझे जाते होंगे। शारदा-तनय के 'भावप्रकाश' में नाना ऋतुओं के लिए विलास-सामग्री बतायी गयी है। वह परस्पर बहुत दूर तक, खाल और पचाकर तक आकर अपने चरम विकास पर पहुँचकर समाप्त हो गयी है। अतः इन वैनोदिक सामग्रियों का कामशास्त्रवर्णित सामग्रियों से मिलना न तो आश्चर्य का कारण हो सकता है और न यही सिद्ध करता है कि 'कामसूत्र' में जो कुछ वैनोदिक के नाम से दिया गया है वही काव्यशास्त्रीय वैनोदिक का भी प्रतिपाद्य है।

'कादम्बरी' में बाणभट्ट ने राजा शूद्रक की वर्णना के प्रसंग में कुछ ऐसे काव्य-विनोदों की चर्चा की है जिनके अभ्यास से राजा कामशास्त्रीय विनोदों के प्रति वितृष्ण हो गया था। हमारा अनुमान है कि ऐसे ही विनोद काव्यशास्त्रीय विनोद

कहे जाते होंगे। वे इस प्रकार हैं—वीणा, मृदंग आदि का बजाना, मृगया, विद्वत्सेवा, विदग्धो यानी रसिकों की मण्डली में काव्यप्रबन्धादि की रचना करना, आख्यायिका आदि का सुनना, आलेख्य कर्म, अक्षरच्युतक, मात्राच्युतक, विन्दुमती, गूढ चतुर्थपाद, प्रहेलिका आदि। शूद्रक इन्हीं विनोदों से काल-यापन करता हुआ 'वनिता-सम्भोग-पराङ्मुख' हो सका था। यहाँ स्पष्ट ही कामशास्त्रीय विनोदों के साथ इन विनोदों का विरोध बताया गया है, क्योंकि कामशास्त्रीय विनोदों का फल और चाहे जो कुछ भी हो, 'वनिता-सम्भोग-पराङ्मुखता' नहीं है। उन दिनों सभाओं और गोष्ठियों में इन विनोदों की जानकारी का बड़ा महत्त्व था। हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि दण्डी ने 'काव्यादर्श' (1-105) में कीर्ति प्राप्त करने की इच्छावाले कवियों को श्रमपूर्वक सरस्वती की उपासना की व्यवस्था दी है, क्योंकि कवित्वशक्ति के दुर्बल होने पर भी परिश्रमी मनुष्य विदग्ध गोष्ठियों में इन उपायों को जानकर विहार कर सकता था।

तदस्ततेन्द्रैरनिशं सरस्वती
श्रमादुपास्या खलु कीर्तिमीप्सुभिः।
कृशे कवित्वेऽपि जनाः कृतश्रमा.
विदग्धगोष्ठीषु विहर्तुं भीषते ॥

यह स्पष्ट कर देना उचित है कि यहाँ यह नहीं कहा जा रहा कि 'कामशास्त्र' में जो कुछ कहा गया है, वह निश्चित रूप से काव्यशास्त्रीय विनोदों में नहीं आ सकता। हमारे कहने का तात्पर्य यह है कि काव्य के वैनोदिक अंग के नाम से जो बातें मिलती हैं वही हू-ब-हू कामशास्त्रीय वैनोदिक नहीं हो सकती और कहीं-कहीं निश्चित रूप से उल्लेख मिलता है कि काव्यशास्त्रीय विनोदों के अभ्यास से राज-कुमारगण कामशास्त्रीय विनोदों से वच जाया करते थे। स्वयं वात्स्यायन के 'काम-सूत्र' में इस प्रकार की काव्य-कलाओं की सूची है जो यद्यपि कामशास्त्रीय विनोदों की सिद्धि के लिए गिनाये गये हैं, तथापि उन्हें 'वनिता-सम्भोग-पराङ्मुखता' के उद्देश्य से कोई व्यवहार करना चाहे तो शूद्रक की भाँति निःसंशय उसका उपयोग कर सकता है।

वात्स्यायन की 64 कलाओं की लम्बी सूची में कुछ का सम्बन्ध विशुद्ध मनो-विनोद से है जो चीनी-तुकिस्तान की चंगबाजी या रोमन पशु-युद्ध से मिलती-जुलती है। इनमें भेड़ों, मुर्गों और तित्तिरो की लड़ाई, तोतों और मैनों को पढ़ाना है और ऐसी ही और-और बातें हैं। कुछ प्रेम के चाल-प्रतिघात में सहायक हैं, जैसे प्रिया के कपोलों पर पतली लिखना, दाँत और वस्त्रों का रँगना, फूलों और रंगे हुए चावलों में नाना प्रकार के नयनाभिराम चित्र बनाना, इत्यादि। और बाकी विशुद्ध साहित्यिक हैं जिनके लक्षण यद्यपि काव्य-ग्रन्थों में मिल जा सकते हैं, पर प्रयोग की भंगिमा और योजना अपूर्व और विलक्षण है।

उन दिनों बड़ी-बड़ी गोष्ठियों, समारोहों और उत्सव-यात्राओं का आयोजन होता था, उनमें नाना-नाना प्रकार के साहित्यिक मनोविनोदों की धूम मच जाती

थी। कुछ मनोविनोदों की चर्चा की जा रही है।

1. प्रतिमाला या अन्त्याक्षरी मे एक आदमी एक श्लोक पढ़ता था और उमका प्रतिपक्षी पण्डित श्लोक के अन्तिम अक्षर से शुरू करके दूसरा अन्य श्लोक पढ़ता। यह परम्परा लगातार चलती जाती थी।

2. दुर्वाचक योग के लिए ऐसे कठोर उच्चारणवाले शब्दों का श्लोक सामने रखा जाता था कि जिसे पढ़ सकना बड़ा मुश्किल होता। उदाहरण के लिए जयमंगलाकार ने यह श्लोक बताया है :

दंष्ट्राग्रदर्धा प्रग्योद्वाक् क्षमामम्बन्तः स्यामुन्विक्षप।

दवध्रुट्क्षिद्धचृत्विक् स्तुत्यो युष्मानसोऽव्यात् सर्पात्कतुः।

3. मानसीकला एक अच्छा साहित्यिक मनोविनोद थी। कमल के या अन्य किसी वृक्ष के पुष्प अक्षरों की जगह पर रख दिये जाते थे। इसे पढ़ना पढ़ता था। पढ़नेवाले की चातुरी इस बात पर निर्भर करती थी कि वह इनका इकार, उकार आदि की सहायता से एक ऐसा छन्द बना ले जो सार्थक भी हो और छन्द के नियमों के विरुद्ध भी न हो। यह विन्दुमती से कुछ मिलता-जुलता है। लेकिन इस कला का और भी कठिन रूप यह होता था कि पढ़नेवाले के सामने फूल आदि कुछ भी न रखकर केवल उसे एक बार सुना दिया जाता था कि यहाँ कौन-सी मात्रा है और कहाँ अनुस्वार-विसर्ग है।

4. अक्षरमुष्टि दो तरह की होती थी : साभासा और निरवभासा। साभासा संक्षिप्त करके बोलने की कला है, जैसे 'फात्गुण-चैत्र-वैशाख' को 'फा चै वै' कहना। इस प्रकार के संक्षिप्तीकृत श्लोकों का अर्थ निकालना सचमुच टेढ़ी खीर है। निरवभासा या निराभासा अक्षरमुष्टि गुप्त भाव से बातचीत करने की कला है। इसके लिए उन दिनों नाना भाँति के संकेत प्रचलित थे। हथेली और मुट्ठी को भिन्न-भिन्न आकार में दिखाने से भिन्न-भिन्न वर्ग सूचित होते हैं। जैसे 'कवर्ग' के लिए मुट्ठी बाँधना, चवर्ग के लिए हथेली को किसलय के समान बनाना, इत्यादि। वर्ग बताने के बाद उसके अक्षर बताये जाते थे और इसके लिए अंगुलियों को उठाकर काम चलाया जाता था। जैसे ग कहना है तो पहले मुट्ठी बाँधी गयी और फिर तीसरी अंगुली उठायी गयी। इस प्रकार अक्षर तय हो जाने पर पोरों से या चुटकी वज्रकर मात्रा की संख्या बतायी जाती थी। पुराने संकेतों का एक श्लोक इस प्रकार है :

मुष्टिः किसलयं चैवं घटा च त्रिपताकिका।

पताका कुशमुद्राद्यमुद्रा वर्गेषु मप्तमु॥

ऐसे ही नाना प्रकार के साहित्यिक मनोविनोद उन दिनों काफी प्रचलित थे।

अब यदि हम प्रकार के समाज में कवि को कीर्ति प्राप्त करना है तो उसे इन विषयों का अभ्यास करना ही होगा। यही कारण है कि भारतीय साहित्य में यद्यपि 'रम' को काव्य का श्रेष्ठ उपादान स्वीकार किया गया है, तथापि नाना

प्रकार की शब्दचातुरी और अर्थचातुरी को भी स्थान दिया गया है।

प्रकृति की सहायता

भारतवर्ष का नक्षत्र-सारा-संचित नील आकाश, नद-नदी, पर्वतों से शोभायमान विशाल मैदान और तृण-शादलों से परिवेष्टित हरित वनभूमि ने इस देश को उत्तमों का देश बना दिया है। हमने पहले ही सद्य किया है कि वसन्तागम के साथ-ही-साथ किस प्रकार भारतीय चित्त आह्लाद और उल्लास से नाच उठता था। मदनपूजा, कुसुम-चयन, हिन्दोल-लीला, उदकद्वेडिका आदि उल्लासपूर्ण विनोदों में समग्र जनचित्त आन्दोलित हो उठता था। राज-अन्तःपुर से लेकर गरीब किसान की झोंपड़ी तक नृत्य-गीत की भावकता बह जाती थी और जनचित्त के इस उल्लास को प्रकृति अपने असीम ऐश्वर्य से सीगुना बढ़ा देती थी। और भला जब दिगन्त सहकार (आम)-मंजरी के केसर से मूच्छमान हो, और मधुपान से मत्त होकर भीरे गली-गली घूम रहे हो तो ऐसे भरे वसन्त में किसका चित्त किसी अज्ञात उत्कण्ठा से कातर नहीं हो जायगा ?

महकारकुसुमकेसरनिकरभरामोदमूच्छितदिगन्ते ।

मधुरमधुविधुरमधुपे मधौ भवेत् कस्य नोत्कंठा ?

वसन्त फूलों की ऋतु है। लाल-लाल पलाश, गुलाबी काञ्चनार, सुवर्णाभि आरग्वध, मुक्ताफल के समान सिन्दुवार, कोमल शिरीष और दूध के समान श्वेत मल्लिका आदि पुष्पों में वनभूमि चित्र की भाँति मनोहर हो उठती है, पुष्पपल्लवों के भार से वृक्ष लद जाते हैं, कुसुम-स्तवकों में फूली हुई मञ्जुललताएँ मलयानिल के झोंकों से सहराने लगती हैं, मदमत्त कोकिल और भ्रमर अकारण औत्सुक्य से लोकमानस की हिल्लोलित कर देते हैं, ऐसे समय में उत्कण्ठा न होना ही अस्वाभाविक है। वनभूमि तक जब नृत्य और वाद्य से मंदिर हो उठी तब मनुष्य तो मनुष्य ही है। कौन है जो मल्लिका का रस पीकर मतवाली बनी हुई भ्रमरियों के कलगान को और दक्षिणी पवनरूपी उस्तादजी से शिक्षा पायी हुई वञ्जुल (वेत) लता की मंजरियों का नर्तन देखकर उत्सुक न हो उठे ? पुराना भारतवासी जीवन्त था, वह इस मनोहारी शोभा को देखकर मुग्ध हो उठता था :

इह मधुपवधूनां पीतमल्लीमधूना

विलसति कमनीयः काकलीसप्रदायः ।

इह नटति सलीलं मञ्जरी वञ्जुलस्य

प्रदिपदमुपदिष्टा दक्षिणैर्नानिलेन ॥

सो, वसन्त के समागम के साथ-ही-साथ प्राचीन भारत का चित्त जाग उठता था, वह नाच-गान खेल-तमाशों में मत्त ही उठता था।

वसन्त के बाद ग्रीष्म। पश्चिमी रेगिस्तानी हवा आग बरसाती हुई त्रिलोक की समूची आद्रता को सोख लेती, दावाग्नि की भाँति नील वनराजि को भस्म-सात कर देती, विकराल बवण्डरो से उड़ायी हुई तृणधूलि आदि में आसमान भर जाता और बड़े-बड़े तालाबों में भी पानी सूख जाने में मछलियाँ लोटने लगती—सारा वातावरण भयंकर अग्निज्वाला में घघक उठता—फिर भी उस युग का नागरिक इस विकट काल में भी अपने विलास का साधन संग्रह कर लेता था। कवि ने सन्तोष के साथ नागरिक के इस विलास का औचित्य बताया है। भला यदि ग्रीष्म न होता तो ये सफेद महीन घस्त्र, सुगन्धित कर्पूर का चूर्ण, चन्दन का लेप, पाटलपुष्पों से सुसज्जित धारागृह (फव्वारेवाले घर), चमेली की माला; चन्द्रमा की किरणों क्या विधाता की सृष्टि की व्यर्थ चीजें न हो जाती ?

अत्यच्छं सितमंशुवं शुचि मधु स्वामोदमच्छं रजः

कर्पूरं विधृताद्रं चन्दनकुचद्वंदाः कुरंगीदृशः।

धारावेश्म सपाटल विचकिलस्रग्दाम चन्द्रद्विषा

धातः सृष्टिरियं बर्धैव तव नो ग्रीष्मोऽभविष्यद्यदि ॥

इस ग्रीष्मकाल का सर्वोत्तम विनोद जलक्रीड़ा था, जिसका काव्यों में अत्यधिक वर्णन पाया जाता है। जलाशयों में विलासिनियों के कान में धारण किये हुए शिरीषपुष्प छा जाते थे, पानी चन्दन और कस्तूरिका के आमोद से तथा नाना रंग के अंगरागों से और शृङ्गार-साधनों से रंगीन हो जाता था, जल-स्फालन से उठे हुए जल-बिन्दुओं में आकाश में मोतियों की लड़ी बिछ जाती थी, जलाशय के भीतर से गूँजते हुए मृदंगघोष की मेघ की आवाज समझकर बेचारे मयूर उत्सुक हो उठते थे, केशो से खिसकते, हुए अशोक-पल्लवों से कमल-दल चित्रित हो उठते थे और आनन्द-कल्लोल से दिङमण्डल मुखरित हो उठता था। प्राचीन चित्रों में भी यह जलकेलि मनोरम भाव से अंकित है। इस प्रकार प्रकृति के ताप की तीव्र पृष्ठभूमि में मनुष्यचित्त का अपना शीतल विनोद विजयी बनकर निकलता था। वसन्त में प्रकृति मानवचित्त के अनुकूल होती है और इसलिए वहाँ आनुकूल्य ही विनोद का हेतु है, पर ग्रीष्म के विनोद के मूल में है विरोध। प्रकृति और मनुष्य की विरुद्ध मनोदशाओं से यह विनोद अधिक उज्ज्वल हो उठता था। एक तरफ प्रकृति का प्रकुपित निःश्वास बड़े-बड़े जलाशयों को इस प्रकार सुखा देता था कि मछलियाँ कीचड़ में लोटने लगती थी और दूसरी तरफ मनुष्य के बनाये क्रीड़ा-सरोवरों में वारविलासिनियों के कानों से खिसके हुए शिरीषपुष्प—जो इस ग्रीष्मकाल में उत्तम और उचित कानों के गहने हुआ करते थे—मुग्ध मछलियों के चित्त में शैवाल-जाल का भ्रम उत्पन्न करके उन्हें चंचल बना देते थे !

अमी शिरीषप्रसवावतसाः

प्रभ्रंशिनो वारिविहारिणीनाम्।

पारिप्लवाः केलिसरोवरेषु

शैवाललोलाश्च्छलयन्ति मीनान् ॥

ग्रीष्म चीतते ही वर्षा । आसमान मेघो से, पृथ्वी नवीन जल की धारा से, दिखाएँ विजली की चञ्चल सताओं से, वायुमण्डल वारिधारा से, वनभूमि कुटज-पुष्पों से और नदियाँ बाढ़ से भर गयी :

मेघव्योम नवाबुभिर्वसुमती विद्युल्लताभिर्दिशो ।

धाराभिर्गगनं वनानि कुटजैः पूरैर्वृता निम्नगा ।

मालती और कदम्ब, नीलोत्पल और कुमुद, मयूर और चातक, मेघ और विद्युत् वर्षाकाल को अभिराम सौन्दर्य से भर देते हैं । प्राचीन भारत वर्षा का उपभोग साना भाव से करता था । सबसे सुन्दर और मोहक विनोद भूला-झूलना था, जो आज भी किसी-न-किसी रूप में बचा हुआ है । मेघ-निःस्वन और धारा की रिम-किम के साथ भूले की अद्भुत तुक मिलती है (दे.अ. 22) । जिस जानि ने इस विनोद का इस ऋतु के साथ सामजस्य ढूँढ निकाला है, उसकी प्रशंसा करनी चाहिए । वर्षा-काल कितने आनन्द और औत्सुक्य का काल है, इसे भारतीय साहित्य के विद्यार्थी मात्र जानते हैं । 'मेघदूत' का अमर संगीत इसी काल में सम्भव था । कोई आश्चर्य नहीं यदि केका (मोर की वाणी) की आवाज से, मेघो के गर्जन से, मालती-लता के पुष्प-विकास से, कदम्ब की भीनी-भीनी सुगन्ध से और चातक की रट से मनुष्य का चित्त उत्थित हो जाय—वह किसी अर्हतुक औत्सुक्य से चञ्चल हो उठे । वर्षा का काल ऐसा ही है । यह वह काल है जब हंस आदि जलचर पक्षी भी अज्ञात औत्सुक्य से चञ्चल होकर मानसरोवर की ओर दौड़ पड़ते हैं । राजहंस के विषय में काव्य-ग्रन्थ में कहा गया है कि वर्षाकाल में वह उड़कर मानसरोवर की ओर जाने लगता है । बल्कि यह कविप्रसिद्ध हो गयी है कि वर्षा ऋतु का वर्णन करते समय यह जरूर कहा जाय कि ये उड़कर मानसरोवर की ओर जाते हैं ('साहित्यदर्पण', 7, 23) । कालिदास के यश ने अपने सन्देशवाही मेघ को आश्वस्त कराते हुए कहा था कि 'हे मेघ, तुम्हारे श्रवण-सुभग मनोहर गर्जन को सुनकर मानसरोवर के लिए उत्कण्ठित होकर राजहंस मुँह में मृणाल-तन्तु का पाथेय लेकर उड़ पड़ेगे और कैलास पर्वत तक तुम्हारा साथ देंगे' ।

कर्तुं यच्च प्रभवति महीमुच्छिलीघ्रामवंध्याम् ।

तच्छ्रुत्वाते श्रवणसुभगं गजितं मानसोत्सवम् ॥

आकैलासाद्विसकिसलयच्छेदपाथेयवन्तः ।

सपत्न्यंते नभमि भवतो राजहंसाः सहायाः ॥

—'मेघदूत', 1-11

परन्तु प्राचीन भारत का सहृदय अपने इस प्रिय पक्षी के उत्सुक हृदय को ही पहचानता था, उसने अपने ज़ीड़ा-सरोवर में ऐसी व्यवस्था कर रखी थी कि हंस उस विद्योपपाथिक की भाँति दिङ् मूढ़ न होने पाये जो अभाग्य वर्षाकाल में घर से बाहर निकल पड़ा था और ऊपर घनपटल मेघ को, अगल-बगल में मोर में नाचते हुए

पहाड़ों को, तथा नीचे तृणांकुरों से घवल पृथ्वी को देखकर ऐसा विरह-विधुर हुआ था कि सोच ही नहीं पा रहा था कि किधर दृष्टि दे—सब तरफ तो दिल में हूक पैदा करने वाली सामग्री थी :

उपरि घन घनपटलं तिर्यंगिरयोऽपि नतितमयूराः ।

क्षितिरपि कन्दलधवला दृष्टि पथिकः क्व पातयतु ?

काव्य-ग्रन्थ में यह वर्णन भी मिलता है कि राजाओं और रईसों की भवन-दीर्घिका (घर का भीतरी तालाब) और श्रीङ्गा-सरोवरों में सदा पालतू हंस रहा करते थे । 'कादम्बरी' में कहा गया है कि जब राजा शूद्रक सभा-भवन से उठे तो उनको लेकर चलने वाली वारविलासिनियों के नूपुर-रव से आकृष्ट होकर भवनदीर्घिका के कलहंस सभागृह की सोपान-श्रेणियों को घवलित करके कोलाहल करने लगे थे और स्वभावतः ही ऊँची आवाजवाले गृह-सारस मेखला-ध्वनि से उत्कण्ठित होकर इस प्रकार फेंकार करने लगे मानो काँसे के बर्तन पर रगड़ पड़ने से कर्णकटु आवाज निकल रही हो । कालिदास ने गृह-दीर्घिकाओं के जिन उदक-लोस विहगमों का वर्णन किया है वे मल्लिनाथ के मत से हंस ही थे । यद्यपि, संस्कृत का कवि राजहंस और कलहंस को सम्बोधन करके कह सकता है कि हे हंसो, कमल धूलि से धूसरांग होकर इस भ्रमर-गुजित पद्मवन में हसिमियों के साथ तभी तक श्रीङ्गा कर लो जब तक कि हर-गरल और कालव्याल-जालावली के समान निविड़ नील मेघ से सारे दिङ्मण्डल को काला कर देनेवाला (वर्षा) काल नहीं आ जाता ।' परन्तु भवन-दीर्घिका के हंस फिर भी निश्चित रहेंगे । उन्हें किस बात की कमी है कि वे मेघ के साथ मानसरोवर की ओर दौड़ पड़ें । यही कारण है कि यक्ष के बगीचे में जो मरकत मणियों के घाटवासी बापी थी, जिसमें स्निग्ध वैदूर्य-नालवाले स्वर्णमय कमल खिले हुए थे, उसमें डेरा डाले हुए हंस, मानसरोवर के निकटवर्ती होने पर भी मेघ को देखकर वहाँ जाने के लिए उत्कण्ठित होने वाले नहीं थे । उनको वहाँ किस बात की चिन्ता थी, वे तो 'व्यपगत-शुच' थे । यह व्याख्या गलत है कि यक्ष का गृह ऐसे स्थान पर था जहाँ वस्तुतः हंस रुक जाते हैं । सही व्याख्या यह है, जैसा कि मल्लिनाथ ने कहा है, कि वर्षाकाल में भी उस बापी का जल कलुष नहीं होता था इसलिए वहाँ के हंस निश्चिन्त थे ।

वर्षा बीती और सौ, नववधू की भाँति शरद ऋतु आ गयी । प्रसन्न है उसका चन्द्रमुख, निर्मल है उसका अम्बर, उन्फुल्ल है उसके कमल-नयन, लदमी की भाँति विभूषित है वह नीला-कमल में तथा उपशोभित है हंस-रूपी बाल-व्यजन (नन्हें मे पंखों) में । आज जगन् का अजोष तारुण्य प्रसन्न है ।

अद्य प्रमन्नेन्दुमुखी सिताम्बरा, समाययाबुत्पलपत्रनेत्रा ।

मणिकजा श्रीरिव गां निषेवितुं, सहंम-बाल-व्यजना शरद्वधूः ॥

शरद्वधू आयी और माथ में लेती आयी कादम्ब और कारण्डव को, चक्र-पाक और सारंग को, श्रीच और कलहंस को । आदिकवि ने लक्ष्य किया था (विष्णिन्धा, 30) कि शरदापमन के साथ-ही-साथ पद्म-धूलि-धूसर सुन्दर और

विशाल पक्षवाले कामुक चक्रवाकों के साथ कलहंसों के झुण्ड महानदियों के पुलिनों पर खेलने लगे थे। प्रसन्नतोया नदियों के सारस-निनादत स्रोत में—जिनमें कीचड़ तो नहीं था, पर बालू का अभाव भी नहीं था—हंसों का झुण्ड झम्प देने लगा था। एक हंस कुमुद-पुष्पों से घिरा हुआ सो रहा था और प्रशान्त निर्मल हृद में वह ऐसा सुशोभित हो रहा था, मानो मेघमुक्त आकाश में तारागणों से वेष्टित पूर्णचन्द्र हो। संस्कृत के कवि ने शरदऋतु में होनेवाले अद्भुत परिवर्तन को अपनी और भी अद्भुत भंगी से इस प्रकार लक्ष्य किया था कि आकाश अपनी स्वच्छता से निर्मल नीर-सा बना हुआ है, कान्ता अपनी कमनीय गति से हंस-सी बनी जा रही है और हंस अपनी शुक्लता में चन्द्रमा-सा बना जा रहा है। सबकुछ विचित्र, सबकुछ नवीन, सबकुछ स्फूर्तिदायक।

शरदऋतु उत्सवों की ऋतु है। कौमुदी-महोत्सव, रात्रि-जागरण, द्यूतविनोद और सुख-रात्रियों के लिए इतना उत्तम समय कहाँ मिलेगा? शरदऋतु के बाद शीतकाल आता था, परन्तु यह शीत इस में इतना कठोर नहीं होता कि कोई उत्सव मनाया ही न जा सके। हेमन्तकाल युवक-युवतियों की कन्दुक-क्रीड़ा का काल था। यह कन्दुक-क्रीड़ा प्राचीन भारत का अत्यन्त सरस विनोद था और अबसर पाते ही कवियों ने दिल खोलकर इसका वर्णन किया है। सुन्दर मणिनूपुरों के ववणन, मेखला की चंचल लरों का भ्रणभ्रणायित और बारबार टकरानेवाली चंचल चूड़ियों की रत्नभुन के साथ की कन्दुक-क्रीड़ा में अपना एक स्वतन्त्र छन्द है जो बरबस मन हरण करता होगा।

अमन्द मणिनूपुरववणनचारुचारिक्रमं, भ्रणभ्रणितमेखलातरलतारहारच्छटम् ।
इदं तरलकणावलिविशेषवाचलितं, मनोहरति सुभ्रुवः किमपि कन्दुकक्रीडितम् ।

सो, भारतवर्ष की प्रकृति अनुकूल होकर भी और प्रतिकूल होकर भी सरस विनोद की सहायता करती थी। उस दिन इस देश का चित्त जागरूक था, आज वह वैसा नहीं है। हम उस कल्पलोक को आश्चर्य और सम्भ्रम के साथ देखते रह जाते हैं।

सामाजिक और दार्शनिक पृष्ठभूमि

समूचे प्राचीन भारतीय साहित्य में जो बात विदेशी पाठकों को सबसे अधिक आश्चर्य में डाल देती है, वह यह है कि इस साहित्य में कहीं भी असन्तोष या विद्रोह का भाव नहीं है। पुनर्जन्म और कर्मफल के सिद्धान्तों को स्वीकार कर लेने

परन्तु ये निषेध ही इस बात के सबूत हैं कि स्त्रियाँ इन उत्सवों में जाती जरूर थी। परन्तु जो लोग नाच-गान का पेशा करते थे, वे बहुत ऊँची निगाह से नहीं देखे जाते थे, यह सत्य है। क्यों ऐसा हुआ, और ऊपर बताये हुए महान् आदर्श से इसका क्या सामंजस्य है? वस्तुतः नाच-गान-नाट्य-रंग के प्रयोगकर्त्ता स्त्री-पुरुष शिथिल चरित्र के हुआ करते थे, परन्तु उनके प्रयोजित नाट्यादि प्रयोग फिर भी महत्त्वपूर्ण माने जाते थे। पेशा करनेवालों की स्वतन्त्र जाति थी और जातिप्रथा के विचित्र तत्त्ववाद के अनुसार उनका शिथिल चरित्र भी उस जाति का एक कर्म मान लिया गया था। जब किसी जाति के कर्म का विधान स्वयं विधाता ने कर दिया हो तो उसके बारे में चिन्ता करने की कोई बात रह ही नहीं जाती है? इस प्रकार भारतवर्ष अम्लान चित्त से इन परस्पर-विरोधी बातों में भी एक सामंजस्य ढूँढ़ चुका था।

गृहस्थ के अपने घर में भी नृत्य-गान का मान था। इस बात के पर्याप्त प्रमाण है कि अन्तःपुर की वधुएँ नाटको का अभिनय करती थीं। यहाँ नाट्य और नाट्य के प्रयोक्ता, दोनों ही पवित्र और मोहनीय होते थे। यही वस्तुतः भारतीय कला अपने पवित्रतम रूप में पालित होती थी। गृहस्थ का मर्मस्थान उसका अन्तःपुर है और वह अन्तःपुर जिन दिनों स्वस्थ था उन दिनों वहाँ सुकुमार कला की स्रोत-स्विनी बहती रहती थी। अन्तःपुर की देवियों का उच्छ्रंखल उत्सवों और यात्राओं में जाना निश्चय ही अच्छा नहीं समझा जा सकता था। परन्तु इसका मतलब यह कदापि नहीं समझना चाहिए कि स्त्रियाँ हर प्रकार के नाट्यरंग से दूर रखी जाती थी। एक प्रकार का हुजूम हर युग में और हर देश में ऐसा होता है जिसमें किसी भले घर की बहू-बेटी का जाना अशोभन होता है। प्राचीन भारत के अन्तःपुरों में नाट्य-नृत्य का जो बहुल प्रचार था, उसके प्रमाण बहुत पाये जा सकते हैं। हमने ऊपर कुछ की चर्चा भी की है।

परिशिष्ट

[श्री ए. वेंकट सुब्बैया ने नाना ग्रन्थों से कलाओं की सूची तैयार की है। वह पुस्तक अड्यार (मद्रास) से 1911 ई. में छपी थी। पाठकों को कलाओं के विषय में विस्तृत रूप से जानने के लिए इस पुस्तक को देखना चाहिए। यहाँ विभिन्न ग्रन्थों से चार कला-सूचियाँ संग्रह की जा रही हैं। तीन सूचियाँ श्री वेंकट सुब्बैया की पुस्तक में प्राप्य हैं। चौथी अन्यत्र से ली गयी है। कई स्थानों पर प्रस्तुत लेखक ने श्री वेंकट सुब्बैया की व्याख्याओं से भिन्न व्याख्या दी है, परन्तु इन कलाओं का मुख्य अर्थ समझने में उनकी व्याख्याओं से उसे सहायता बहुत मिली है।]

‘ललितविस्तर’ की कलासूची

- 1 लङ्घितम्—कूटना।
- 2 प्राक्चलितम्—उछलना।
- 3 लिपिमुद्रागणनासंख्यासालम्भघनुवदाः —
लिपि—लेखनकला।

मुद्रा—एक हाथ या कभी-कभी दोनों हाथों के द्वारा अथवा हाथ की उँगलियों से भिन्न-भिन्न आकृतियों का बनाना।

गणना—गिनना, हिसाब।

संख्या—संख्याओं की गिनती।

- सालम्भ —कुशती लड़ना ।
 धनुर्वेद —धनुष-विद्या ।
 4 जवितम् —दौड़ना ।
 5 प्लवितम् ~ पानी में हुबकी लगाना ।
 6 तरणम् —तैरना ।
 7 इष्वस्त्रम् —तीर चलाना ।
 8 हस्तिग्रीवा —हाथी की सवारी करना ।
 9 रथ —रथ-सम्बन्धी बातें ।
 10 धनुष्कलापः —धनुष-सम्बन्धी सारी बातें ।
 11 अश्वपृष्ठम् —घोड़े की सवारी ।
 12 स्थैर्यम् —स्थिरता ।
 13 स्याम —बल ।
 14 सुशौर्यम् —साहस ।
 15 बाहुव्यायाम —बाहु का व्यायाम ।
 16 अङ्कुशग्रहपाशग्रहा —अङ्कुश और पाश, इन दोनों हथियारों का ग्रहण करना ।
 17 उद्याननिर्माणम् —ऊँची वस्तु को फाँदकर और दो ऊँची वस्तु के बीच से कूदकर पार जाना ।
 18 अपयानम् —पीछे की ओर से निकलना ।
 19 मुष्टिबन्धः —मुट्ठी और घूँमे की कला ।
 20 शिखाबन्धः —शिखा बाँधना ।
 21 छेद्यम् —भिन्न-भिन्न सुन्दर आकृतियों को काटकर बनाना ।
 22 भेद्यम् —छेदना ।
 23 तरणम् —नाव खेना या जहाज चलाना या तैरना ।
 24 स्फालनम् —(कन्दुक आदि को) उछालने का कौशल ।
 25 अक्षुण्णवेधित्वम् —भाले से लक्ष्यवेध करना ।
 26 मर्मनेधित्वम् —मर्मस्थल का वेधना ।
 27 शब्दवेधित्वम् —शब्दवेधी बाण चलाना ।
 28 दृढ़प्रहारित्वम् —मुष्टिप्रहार करना ।
 29 अक्षक्रीड़ा —पाशा फेंकना ।
 30 काव्यव्याकरणम् —काव्य की व्याख्या करना ।
 31 ग्रन्थरचितम् —ग्रन्थ-रचना ।
 32 रूपम् —रूप-निर्माण-कला (लकड़ी-मोना इत्यादि में आकृति बनाना)
 33 रूपकर्म —चित्रकारी ।
 34 अधीतम् —अध्ययन करना ।
 35 अग्निर्कर्म —आग पैदा करना ।

- 36 वीणा—वीणा बजाना ।
- 37 वाद्यनृत्यम्—नाचना और वाजा बजाना ।
- 38 गीतपठितम्—गाना और कविता-पाठ करना ।
- 39 आख्यातम्—कहानी सुनाना ।
- 40 हास्यम्—मजाक करना ।
- 41 लास्यम्—सुकुमार नृत्य ।
- 42 नाट्यम्—नाटक, अनुकरण-नृत्य ।
- 43 विडिम्बितम्—दूसरे का व्यंगात्मक अनुकरण, कैरिकेचर ।
- 44 माल्यग्रन्थनम्—माला गूँथना ।
- 45 सवाहितम्—शरीर की मालिश ।
- 46 मणिषाण—बहुभूल्य पत्थरो का रेंगना ।
- 47 वस्त्ररागः—कपड़ा रेंगना ।
- 48 मायाकृतम्—दन्द्रजाल ।
- 49 स्वप्नाध्यायः—सपनों का अर्थ लगाना ।
- 50 शकुनिस्तम्—पक्षी की थोली समझना ।
- 51 स्त्रीलक्षणम्—स्त्री का लक्षण जानना ।
- 52 पुरुषलक्षणम्—पुरुष का लक्षण जानना ।
- 53 अश्वलक्षणम्—घोड़े का लक्षण जानना ।
- 54 हस्तिलक्षणम्—हाथी का लक्षण जानना ।
- 55 गोलक्षणम्—गाय, बैल का लक्षण जानना ।
- 56 अजलक्षणम्—बकरा, बकरी का लक्षण जानना ।
- 57 मिश्रितलक्षणम्—मिलावट पहचानने की या भिन्न-भिन्न जन्तुओं के पहचानने की कला ।
- 58 कैटभेश्वर लक्षणम्—लिपि-विशेष ।
- 59 निर्घण्टुः—कोष ।
- 60 निगमः—श्रुति ।
- 61 पुराणम्—पुराण ।
- 62 इतिहासः—इतिहास ।
- 63 वेदः—वेद ।
- 64 व्याकरणम्—व्याकरण ।
- 65 निरुक्तम्—निरुक्त ।
- 66 शिक्षा—उच्चारणविज्ञान ।
- 67 छन्द—छन्द ।
- 68 यज्ञकल्पः—यज्ञ-विधि ।
- 69 ज्योतिः—ज्योतिष ।
- 70 साख्यम्—सांख्यदर्शन ।

- 1 योगः—योगदर्शन ।
- 2 क्रियाकल्पः—काव्य और अलंकार ।
- 3 वैशेषिकम्—वैशेषिक दर्शन ।
- 4 वैशिकम्—‘कामसूत्र’ के अनुसार वैशिक विज्ञान का प्रणयन (दत्तक नामक
आचार्य ने पाटलिपुत्र की वेश्याओं के अनुरोध से किया था) ।
- 5 अर्थविद्या—राजनीति और अर्थशास्त्र ।
- 6 बार्हस्पत्यम्—लोकायत मत ।
- 7 आश्चर्यम्—?
- 8 आसुरम्—असुरों-सम्बन्धी विद्या ।
- 9 मूत्रपक्षिस्तम्—पशु-पक्षी की बोली समझना ।
- 10 हेतुविद्या—न्याय-दर्शन ।
- 1 जतुयन्त्रम्—लाख के यन्त्र बनाना ।
- 2 मधूच्छिष्टकृतम्—मोम का काम ।
- 3 सूचीकर्म—सुई के काम ।
- 4 विदलकर्म—दलों या हिस्सों को अलग कर देने का कौशल ।
- 5 पत्रच्छेद्यम्—पत्तियों को काट-छांटकर विभिन्न आकृतियाँ बनाना ।
- 6 गन्धयुक्ति—कई द्रव्यों के मिश्रण से सुगन्धि तैयार करना ।

वात्स्यायन

- 1 गीतम्—गाना ।
- 2 वाद्यम्—बाजा बजाना ।
- 3 नृत्यम्—नाचना ।
- 4 आलेख्यम्—चित्रकारी ।
- 5 विदोपकच्छेद्यम्—(दे. ल. वि. की कलासूची, 85)
- 6 तण्डुलकुसुमबलिविकाराः—पूजा के लिए अक्षत और रंग-बिरंगे फूलों का
सजाना ।
- 7 पुष्पास्तरणम्—घर या कमरे को फूलों से सजाना ।
- 8 दशनवसनाङ्गरागः—शरीर, कपड़े और दाँतों पर रंग चढ़ाना ।
- 9 मणिभूमिका कर्म—गच्च में मणि बैठाना ।
- 10 शयनरक्षणम्—

- 11 उदकवाचम्—पानी को दूध प्रकार बजाना कि उमंगे मुरज नामक बाजे की आवाज निकले ।
- 12 उदकपातः—जल-प्रीड़ा में सगियों या प्रेमियों का आपस में जल के छींटे की मार देना ।
- 13 नित्ययोगाः—विचित्र औपधियों का प्रयोग जानना ।
- 14 मात्यप्रयनविकल्पाः—विभिन्न प्रकार में फूल गुंथना ।
- 15 दोस्तरकापीठयोजनम्—दोस्तरक और अपीडक—गिर पर पंढने जाते वाले दो मात्य-अलंकारों का उचित स्थान पर धारण करना ।
- 16 नेपथ्यप्रयोगाः—अपने को या दूसरे को वस्त्रालंकार आदि में मंजाना ।
- 17 कर्णपत्रभङ्गः—हाथी दाँत के पत्तरो आदि से कान के गहने बनाना ।
- 18 गन्धयुक्तिः—(स. वि. की कलामूची, 86)
- 19 भूषणयोजनम्—गहना पहनना ।
- 20 ऐन्द्रजालायोगाः—इन्द्रजाल करना ।
- 21 कौचुमारयोगाः—शरीरावयवों को मजबूत और विसागयोग्य बनाने की कला ।
- 22 हस्तलाभयम्—हाथ की मफाई ।
- 23 विचित्रदाकपूषभक्ष्यविकारविद्या—साग-भाजी बनाने का कौशल ।
- 24 पानकरसरागासवयोजनम्—भिन्न-भिन्न प्रकार का पेय (शर्बत, मद्य वगैरह) तैयार करना ।
- 25 सूचीधानकर्माणि—सीना, पिरोना, जाली बुनना इत्यादि ।
- 26 सूत्रप्रीड़ा—घर, मन्दिर आदि विशेष आकृतियाँ हाथों में के सूत से बना लेना ।
- 27 वीणाडमरुकवाद्यानि—वीणा, डमरु तथा अन्य बाजे बजाना ।
- 28 प्रहेलिका—पहेली
- 29 प्रतिमाला—
- 30 दुर्वाचक योगाः—
- 31 पुस्तकवाचनम्—पुस्तक पढ़ना ।
- 32 नाटकाख्यायिकादर्शनम्—नाटक, कहानियों का ज्ञान ।
- 33 काव्यसमस्यापूरणम्—समस्यापूर्ति ।
- 34 पट्टिकावेष्टनवानविकल्पाः—बैत और घाँस से नाना प्रकार की वस्तुओं का निर्माण ।
- 35 तक्षकर्माणि—सोने चाँदी के गहनों और बर्तनों पर काम करना ।
- 36 तक्षणम्—बढ़ईगिरी ।
- 37 वास्तुविद्या—गृह-निर्माण कला, इंजीनियरिंग ।
- 38 रूपरत्नपरीक्षा—मणियों और रत्नों की परीक्षा ।
- 39 धातुवादः—धातुओं को मिलाना, शोधना ।

- 40 मणिरागाकरज्ञानम्—रत्नों का रंगना और उनकी खनियों का जानना ।
- 41 वृक्षायुर्वेदयोगः—वृक्षों की चिकित्सा और उन्हें इच्छानुसार बड़ा-छोटा बना लेने की विद्या ।
- 42 मेघकुवकृटलावक-युद्धविधिः—मेंढा, मुर्गा और लावकों का लड़ाना ।
- 43 शुकसारिकाप्रलापनम्—मुग्धा-मैनों का पढ़ाना ।
- 44 उत्सादने संवाहने केशमर्दने च कौशलम्—शरीर और सिर में मालिश करना ।
- 45 अक्षरमुष्टिकाकथनम्—संक्षिप्त अक्षरों में पूरा अर्थ जान लेना; जैसे मे. व. मि.—मेघ, वृष, मिथुन ।
- 46 म्लेच्छितविकल्पाः—गुप्त भाषा-विज्ञान ।
- 47 देशभाषाविज्ञानम्—विभिन्न देश की भाषाओं का ज्ञान ।
- 48 पुष्पशकटिका—फूलों से गाड़ी घोड़ा आदि बनाना ।
- 49 निमित्तज्ञानम्—शकुनज्ञान ।
- 50 यन्त्रमातृका—स्वर्यवह यन्त्रों का बनाना ।
- 51 धारणमातृका—स्मरण रखने का विज्ञान ।
- 52 सम्पाद्यम्—किसी के पड़े श्लोक को ज्यों-का-त्यों दुहरा देना ।
- 53 मानसी—(दे. काव्यशास्त्र-विनोद, अध्याय-83)
- 54 काव्यक्रिया—काव्य बनाना ।
- 55 अभिधानकोश छन्दोविज्ञानम्—कोश, छन्द आदि का ज्ञान ।
- 56 क्रियाकल्प.—(स. वि. की कलासूची, 72) ।
- 57 छलितयोगाः—वेश वाणी आदि के परिवर्तन से दूसरों को छलना—बहुरूपीपन ।
- 58 वस्त्रपोषणानि—छोटे कपड़े को इस प्रकार पहनना कि वह बड़ा दीखे और बड़ा, छोटा दीखे ।
- 59 द्यूतविशेषाः—जुवा ।
- 60 आकर्ष श्रीङ्गा—पासा खेलना ।
- 61 बालश्रीङ्गकानि—लड़कों के खेल, गुड़िया आदि ।
- 62 वैनयिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—विनय सिखानेवाली विद्या ।
- 63 वैजयिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—विजय दिलानेवाली विद्या ।
- 64 व्यायामिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—व्यायाम-विद्या ।

शुक्रनीतिसार

- 1 हावभावदिसंयुक्तनर्तनम्—हावभाव के साथ नाचना ।
- 2 अनेकवाद्यविकृतौ तद्वादनं ज्ञानम्—आरवेस्ट्रा में अनेक प्रकार के वाजे बजा लेना ।
- 3 स्त्रीपुंसो मस्त्रालंकारसन्धानम्—स्त्री और पुरुषों को यस्त्र-अलंकार पहना सकना ।
- 4 अनेकरूपाविर्भावकृतिज्ञानम्—पत्थर, काठ आदि पर भिन्न-भिन्न आकृतियों का निर्माण ।
- 5 शय्यास्तरणसंयोगपुष्पादिप्रयत्नम्—फूल का हार गूँथना और शय्या सजाना ।
- 6 द्यूताद्यनेकक्रीडाभीरञ्जनम्—जुआ इत्यादि से मनोरंजन करना ।
- 7 अनेकासनसन्धानं रतेर्ज्ञानम्—कामशास्त्रीय आसनों आदि का ज्ञान ।
- 8 मकरन्दासयादीनां मद्यादीनां कृतिः—भिन्न-भिन्न भाँति के शराब घना सकना ।
- 9 शल्यगूढाहूतौ सिराघ्नव्यधे ज्ञानम्—शरीर में घुसे हुए शल्य आदि शस्त्रों की सहायता से निकालना, जराही ।
- 10 हीनाद्विरससंयोगान्नादिसम्पादनम्—नाना रसों का भोजन बनाना ।
- 11 वृक्षादिप्रसवारोपपालनादिकृतिः—पेड़-पौधों की देखभाल, रोपाई, सिंचाई का ज्ञान ।
- 12 पापाणघात्वादिदूतिभस्मकरणम्—पत्थर और धातुओं का गलाना तथा भस्म बनाना :
- 13 यावद्विषुविकाराणां कृतिज्ञानम्—ऊख के रस से मिथ्री, चीनी आदि भिन्न-भिन्न चीजें बनाना ।
- 14 धात्वोपधीनां संयोगक्रियाज्ञानम्—धातु और औषधों के संयोग से रसायनों का बनाना ।
- 15 धातुसाङ्ग्यपर्यायकरणम्—धातुओं के मिलाने और अलग करने की विद्या ।
- 16 धात्वादीनां संयोगपूर्वविज्ञानम्—धातुओं के नये संयोग बनाना ।
- 17 क्षारनिष्कासनज्ञानम्—सार बनाना ।
- 18 पदादिन्यासतः शास्त्रसन्धाननिक्षेपः—पैर ठीक करके धनुष चढ़ाना और बाण फेंकना ।
- 19 सन्ध्याधाताकृष्टिभेदैः मल्लयुद्धम्—तरह-तरह के दौंव-पोंच के साथ कुश्ती लड़ना ।
- 20 अभिलक्षिते देशे यन्त्राद्यस्त्रनिपातनम्—शस्त्रों को निशाने पर फेंकना ।

- 21 वाद्य संकेततो व्यूहरचनादि—बाजे के संकेत से सेना-व्यूह की रचना ।
- 22 गजाश्वरथगत्या तु युद्धसंयोजनम्—हाथी, घोड़े या रथ से युद्ध करना ।
- 23 विविधासनमुद्राभिः देवतातोषणम्—विभिन्न आसनो तथा मुद्राओं के द्वारा देवता को प्रसन्न करना ।
- 24 सारथ्यम्—रथ हाँकना ।
- 25 गजाश्ववादेः गतिशिक्षा—हाथी-घोड़ों को चाल सिखाना ।
- 26 मृत्तिकाकाष्ठपाषाणधातुभाण्डादिसत्क्रिया—मिट्टी, लकड़ी, पत्थर और धातु के वर्तन बनाना ।
- 27 चित्राद्यालेखनम्—चित्र बनाना ।
- 28 तटाकवापीप्रसादसमभूमिक्रिया—कुँआ, पोखरे खोदना तथा जमीन बराबर करना ।
- 29 घट्याद्यनेकयन्त्राणां वाद्यानां कृतिः—वाद्य-यन्त्र तथा पनचक्की जैसी मशीनों का बनाना ।
- 30 हीनमध्यादिसंयोगवर्णाद्यै रञ्जनम्—रंगों के भिन्न-भिन्न मिश्रणों से चित्र रंगना ।
- 31 जलवाय्वग्निसंयोगमनिरोधैः क्रिया—जल, वायु, अग्नि को साथ मिलाकर और अलग-अलग रखकर कार्य करना, इन्हें बाँधना ।
- 32 नौकारथादियानां कृतिज्ञानम्—नौका, रथ आदि सवारियों का बनाना ।
- 33 सूत्रादिरज्जुकरणविज्ञानम्—सूत और रस्सी बनाने का ज्ञान ।
- 34 अनेकतन्तुसयोगैः पटबन्धः—सूत से कपड़ा बुनना ।
- 35 रत्नानां वेधादिसदसज्ज्ञानम्—रत्नों की परीक्षा, उन्हें काटना-छेदना आदि ।
- 36 स्वर्णादीनान्तु याथार्थ्यविज्ञानम्—सोने के जाँचने का ज्ञान ।
- 37 कृत्रिमस्वर्णरत्नादिक्रियाज्ञानम्—बनावटी सोना, रत्न आदि बनाना ।
- 38 स्वर्णाद्यलंकारकृतिः—सोने आदि का गहना बनाना ।
- 39 लेपादिसत्कृतिः—मुलम्मा देना, पानी चढाना ।
- 40 चर्मणा मार्दवादि क्रियाज्ञानम्—चमड़े को नर्म बनाना ।
- 41 पशुचर्मोद्भिर्निर्हारज्ञानम्—पशु के शरीर से चमड़ा, मांस आदि को अलग कर सकना ।
- 42 दुग्धदोहादिघृतान्तं विज्ञानम्—दूध दुहना और उससे घी निकालना ।
- 43 कञ्चुकादीनां सीवने विज्ञानम्—चोली आदि का सीना ।
- 44 जले बाह्यादिभिस्तरणम्—हाथ की सहायता से तैरना ।
- 45 गृहभाण्डादेर्मार्जने विज्ञानम्—घर तथा घर के वर्तनों को साफ करने में निपुणता ।
- 46 वस्त्रसंमार्जनम्—कपड़ा साफ करना ।

- 47 क्षुरकर्म—हजामत बनाना ।
- 48 तिलमासादिस्नेहाना निष्कामने कृतिः—तिल और मांस आदि से तेल निकालना ।
- 49 सीराद्यार्पणे ज्ञानम्—चेत जोतना, निराना आदि ।
- 50 वृक्षाद्यारोहणे ज्ञानम्—वृक्ष पर चढ़ना ।
- 51 मनोनुकूलसेवायाः कृतिज्ञानम्—अनुकूल सेवा द्वारा दूसरों को प्रसन्न करना ।
- 52 वेणुतृणादिपात्राणा कृतिज्ञानम्—चाँस, नरकट आदि से बर्तन आदि का बना लेना ।
- 53 काचपात्रादिकरणविज्ञानम्—शीशे का वर्तन बनाना ।
- 54 जलानां संसेचनं सहरणम्—जल लाना और सीचना ।
- 55 लोहाभिसारशस्त्रास्त्रकृतिज्ञानम्—धातुओं से हथियार बनाना ।
- 56 गजाश्वपक्षिभोष्ट्राणा पत्पाणादिक्रिया—हाथी, घोड़ा, बैल, ऊँट आदि का जीन, चारजामाओं का होदा बनाना ।
- 57 शिशोस्संरक्षणे धारणे श्रीङ्गे ज्ञानम्—बच्चों को पालना और खेलाना ।
- 58 अपराधजनेषु युक्तताडनज्ञानम्—अपराधियों की ढंग से मरम्मत करना ।
- 59 नानादेशीयवर्णाना मुसम्पन्नेष्वने ज्ञानम्—भिन्न-भिन्न देशीय लिपियों का लिखना ।
- 60 ताम्बूलरक्षादिकृतिविज्ञानम्—पाने के बीड़े बनाने की विधि ।
- 61 आदानम्—कलामर्मज्ञता ।
- 62 आशुकारित्वम्—शीघ्र काम कर सकना ।
- 63 प्रतिदानम्—कलाओं को सिखा सकना ।
- 64 चिरक्रिया—देर-देर से काम करना ।

Purchase of the Scheme to voluntary in the year 15/1983

15
1983

[इनका अर्थ स्पष्ट है। जो विशेष हैं, उनकी व्याख्या पिछली सूचियों में है।]

- | | |
|-----------|-------------|
| 1 लिखितम् | 5 पठितम् |
| 2 गणितम् | 6 वाद्यम् |
| 3 गीतम् | 7 व्याकरणम् |
| 4 नृत्यम् | 8 छन्दः |

- | | |
|-------------------|--------------------|
| 9 ज्योतिषम् | 41 विधिः |
| 10 शिक्षा | 42 विद्यानुवाद. |
| 11 निरुक्तम् | 43 दर्शनसंस्कारः |
| 12 कात्यायनम् | 44 खेचरीकला |
| 13 निघण्टुः | 45 भ्रामरीकला |
| 14 अत्रच्छेद्यम् | 46 इन्द्रजालम् |
| 15 नवच्छेद्यम् | 47 पातालसिद्धिः |
| 16 रत्नपरीक्षा | 48 धूर्तशम्बलम् |
| 17 आयुधाभ्यास. | 49 गन्धवादः |
| 18 गजारोहणम् | 50 वृक्षचिकित्सा |
| 19 तुरगारोहणम् | 51 कृत्रिम भणिकर्म |
| 20 तप.शिक्षा | 52 सर्वंकरणी |
| 21 मन्त्रवाद | 53 वश्यकर्म |
| 22 यन्त्रवादः | 54 पणकर्म |
| 33 रसवादः | 55 सूचित्रकर्म |
| 24 खन्यवाद | 56 काष्ठघटनक्रमः |
| 25 रसायनम् | 57 पापाणकर्म |
| 26 विज्ञानम् | 58 लेपकर्म |
| 27 तर्कवादः | 59 चर्मकर्म |
| 28 सिद्धान्त. | 60 यन्त्रकरसवती |
| 29 विषवादः | 61 काव्यम् |
| 30 गारुडम् | 62 अलङ्कारः |
| 31 शाकुनम् | 63 हसितम् |
| 32 वैद्यकम् | 64 संस्कृतम् |
| 33 आचार्य विद्या | 65 प्राकृतम् |
| 34 आगमः | 66 पैशाचिकम् |
| 35 प्रामादलक्षणम् | 67 अपभ्रंशम् |
| 36 सामुद्रिकम् | 68 कपटम् |
| 37 स्मृतिः | 69 देशभाषा |
| 38 पुराणम् | 70 धातुकर्म |
| 39 इतिहास. | 71 प्रयोगोपाय |
| 40 वेदः | 72 केवलिविधिः |

